

Декоративное искусство СССР

6 331

1985



Вчера и сегодня московского метро.

Размышления пассажира

В. М. Полевой

Москвичи любят свой московский метрополитен и считают его лучшим из всех метрополитенов. Даже если не говорят об этом вслух, то таят такую непоколебимую уверенность в душе.
И чрезвычайно ревниво относятся к любым претензиям в его адрес. В особенности это касается нас — коренных москвичей, которые кичатся тем, что появились на свет в самом главном московском родильном доме имени Грауэрмана, что у Арбатских ворот, и которые хорошо помнят, как полстолетие тому назад на улицах и площадях города возникли шахты, открытые траншеи, цементные заводы и появился совершенно новый тип москвича — молодой метростроевец. Сейчас строителя метро никак не опознаешь в городской толпе, но тогда (поверьте очевидцу тех лет!) метростроевец выделялся в обычной жизни города не только своей спецодеждой, но именно как новый тип горожанина, перестраивавшего город, изменявшего привычный склад его быта. Трамвайная Москва превращалась в Москву метрополитенную. Москвич становился пассажиром метро, и это многое меняло в его привычках и в манере вести себя в городе. Новое метро интриговало каждого. Летом 1935 года москвичи выстаивали огромные очереди, чтобы проехаться в подземных поездах, посмотреть на первые станции, а осенью школьники дружно прогуливали уроки, чтобы покататься на эскалаторах, и прежде всего на самом длинном по тем временам — у Кировских ворот. Привычка обязательно посещать все новые станции сохранилась надолго. Их ходили осматривать, как на вернисажи художественных выставок. Ими любовались и восхищались. Архитектура метро воспринималась примерно так же, как памятник Пушкину: достоинства их выше подозрений!
Такие убеждения, а может быть, и предубеждения, присущи и автору этих строк, взявшемуся писать об архитектуре и монументальном искусстве станций Московского метрополитена имени В. И. Ленина в год его 50-летнего юбилея. Все это свойственно старым москвичам, которые сжились со своим метро с тех лет, когда оно еще начинало строиться, привыкли пользоваться им каждодневно и радоваться появлению его новых линий, москвичам, которые не забыли, как в годы войны станции служили надежным убежищем от вражеских бомбежек. Их отношение к архитектуре метро не подвержено изменениям примерно так же, как, скажем, к любимой вещи, которая некогда была заведена как праздничная и уже долгие годы продолжает ею оставаться. Однако в один прекрасный день становится совершенно необходимым взглянуть на такую вещь не привычным, а свежим взглядом и задуматься — что же представляет она собой в своем прошлом и в нынешнем виде, чем станет она завтра.
Когда же, как не в юбилейный год, надлежит поразмыслить над достоинствами и проблемами, историческим опытом, сегодняшним состоянием и перспективами развития московского метрополитена, его архитектуры и монументально-декоративного искусства. Конечно же, и то и другое не обойдено вниманием искусствознания и критики. Метро занимает самое уважительное место в истории советской архитектуры и искусства, которая органично включает его в свои всеобщие процессы, протекавшие на протяжении пятидесяти лет. Все это так, но огромный архитектурно-художественный, а вернее сказать — историко-культурный комплекс, который образовал собой московский метрополитен к настоящему времени, весьма своеобразен. Можно утверждать, что метрополитен создал свой мир, где архитектура и искусство существуют по собственным правилам, далеко не во всем совпадающим с порядками, свойственными другим отраслям творческой деятельности.
Попытаемся же рассмотреть этот мир как в его историческом, так, условно говоря, в топографическом планах, т. е. от наземного павильона до перронного зала, а в заключение присмотреться к тем решениям, которые предложили авторы самой новой — Серпуховской линии.

*

Насущная жизненная необходимость потребовала в начале 30-х годов сооружения в Москве метрополитена. Без разветвленной сети внеуличных трасс транспорт столицы задохнулся бы от перенапряжения. Во что превращается большой город без метрополитена, смогли наглядно увидеть все, кто в конце 1978 года оказался в Париже в день, когда там произошла авария энергетической системы: ранним утром по тротуарам и мостовым двинулись бесчисленные толпы пешеходов, безнадежно унылые в серых декабрьских сумерках. Картина, достойная авторов самых мрачных антиутопий...
При создании московского метрополитена жизненные утилитарные задачи решались в неразрывном единстве с эстетическими, образными задачами. Такой программы не выдвигал тогда никто в мире. Мы были первыми и гордимся этим. С самого начала в московском метро был задан чрезвычайно высокий архитектурно-художественный уровень и замыслов, и их осуществления. Следует вспомнить, что ни в одном другом крупном разделе архитектуры и строительства первой половины 30-х годов не было сосредоточено и реализовано такое обилие и богатство форм и материалов, достигнуто такое разнообразие впечатлений, как в станциях Московского метрополитена, наделенных каждая своим индивидуальным образом или во всяком случае — обликом. Словом, архитектура московского метро входила в жизнь как уникальное явление! Впоследствии ее история внесла свои коррективы, отделив устойчивые принципы от временных свойств; бурное развитие городской жизни дало новые взгляды на уникальное и обычное.
Сейчас, в исторической ретроспективе, в несколько ином свете рисуются два момента, которые привлекли к себе внимание сразу же, как только вошли в строй первые станции метро. Оба они относятся к взаимоотношениям архитектуры с человеком и затрагивают сферу личной и социальной психологии. Первый из них выглядит сегодня курьезом: ну кто сейчас, кроме лиц, страдающих клаустрофобией, испытывает неприятные ощущения при спуске в метро? Но в свое время преодоление страха перед «подземельем» составляло специальную задачу, равно как чрезвычайной архитектурной задачей было устранение чувства давящей тяжести, которое могло возникнуть в подземных станциях. Очевидно — насколько далек от подобных чувств пассажир, повседневно пользующийся метро; следует думать, что эта задача перестала быть особо важной и для архитектуры, превратившись в нечто обычное и само собой разумеющееся.
Второй момент действует постоянно, и речь здесь может идти лишь о степени его эффективности. Это — эстетическое и этическое воздействие архитектурно-художественного комплекса метро. Воздействие многозначное, включившее в себя с самых первых замыслов увлекательную задачу сотворения необычной, праздничной красоты, невиданного великолепия, служащих повседневной жизни, открытых всем и каждому, предназначенных всему обществу. Здесь нашло себе место предметно-чувственное воздействие природных и искусственных материалов — многоцветных мраморов, гранитов, порфиров уральских, кавказских, крымских и других месторождений, металла, стекла, дерева, керамики и т. д. и т. п. Трудно было бы перечислить все, что с небывалой щедростью черпалось из богатства природы и из изобилия художественных материалов и что превратило станции московского метрополитена в некие подземные сокровищницы. Они хранят в себе замечательный опыт работы с этими материалами, послужившими для отделки интерьера, примененными для создания своей, свойственной только метрополитену, мебели, осветительной арматуры, которые образовали большой раздел декоративно-прикладного искусства. Не знаю, настало ли уже время проводить в станциях метро учебные занятия с художниками этой специальности. Если еще нет, то оно неминуемо настанет: другого такого учебного музея не найти. Но, вероятно, главным в метро следует считать возвышающее воздействие всей архитектурно-художественной среды в целом, формирующее настроение людей и руководящее их поведением, а в тех случаях, когда ансамбль станции заключает в себе определенное идейное содержание,— внушающее идейно-образные представления. Ведь именно в метро, на станции Площадь Маяковского находятся лучшие в нашем искусстве, полные жизнелюбия и оптимизма смальтовые мозаики А. Дейнеки. Справедливости ради заметим, что в метро же находятся и мозаики, имеющие веские основания считаться наихудшими. Не будем, однако, углубляться в детали и обратимся к тому воздействию, которое архитектура и искусство метро оказывают в своей совокупности, к их взаимодействию с человеком. Это взаимодействие исторично. В 30-е годы москвичи были одновременно и пассажирами, и посетителями торжественного, праздничного сооружения. Таково было его восприятие, и так была ориентирована функция архитектурно-художественного комплекса станций метрополитена. Эту двуединую функцию мы вправе отнести и сейчас ко всему московскому метро в целом. Но только в целом, в конечном, общем смысле, потому что внутри этого целого реальная жизнь разделила утилитарно-пассажирское и эстетически-экскурсионное начала. Да, московское метро ныне систематически посещается многочисленными экскурсионными группами и отдельными лицами с единственной целью обозрения его достопримечательностей, чему, разумеется, только мешает непрерывное движение пассажиров. Вместе с тем метро всегда заполнено потоками вечно спешащих пассажиров, для которых экскурсии составляют лишь досадную помеху. Кому из этих десятков тысяч пассажиров придет в голову рассматривать мозаики Дейнеки, запрятанные высоко наверху в многочисленных куполках, последовательно обозревать все 16 тематических рельефов из фаянса с позолотой на станции Проспект Мира или 32 декоративных витража на станции Новослободская? Эти достопримечательности весьма отдалены от чувств профессионального пассажира, а расположенные близко к нему вооруженные и обнаженные бронзовые статуи лишь угрожают его ребрам... Все это говорится совсем не в упрек очерствевшему душой пассажиру или не в меру перестаравшимся архитекторам и художникам. Суть здесь не в тех или иных оценках, а в том, что изменилась жизнь московского метро. Изменялось с течением времени и его архитектурно-художественное воздействие. Вместе со всей нашей архитектурой архитектура метро пережила серьезную стилевую эволюцию и все те изменения, которые касаются взаимоотношения утилитарного и эстетического, отношения к конструктивным и отделочным материалам, концепции синтеза искусства. С редкостной, особо рельефной наглядностью, достижимой разве что еще на демонстрационном стенде, архитектура метро воплотила и гармонию художественного и технического начал, и чрезмерности дворцовой роскоши, и эстетическую мизерабильность борьбы с излишествами, и новые опыты развития архитектуры как искусства. Все это вместе взятое

составляет сейчас архитектурно-художественный комплекс московского метро, вобравший в себя станции, при сооружении которых вообще не ставились архитектурно-художественные проблемы. Праздным был бы вопрос о том, можно ли и нужно ли было выдерживать архитектуру всех до единой станций метро на уровне уникальных художественных решений. В теоретическом плане это вопрос для любителей эстетических парадоксов, склонных порассуждать об уникальности неуникального и неуникальности уникального. В практическом плане дело обстоит гораздо проще: в московском метро реально существуют элементарные стандартные сооружения, появление которых было связано не с архитектурной традицией метро, а было вызвано состоянием нашей архитектуры в целом. Можно легко себе представить, что дворцовая роскошь станций метро создавала бы в кварталах типовых панельных жилых зданий оскорбительный диссонанс. Можно также предположить, что когда число станций метрополитена переваливает за 130, то и экскурсионный их осмотр становится нереальным. Словом, речь у нас идет о том, что существует в действительности. А в ней со всей несомненностью выделяется группа сооружений, вызывающих к себе специальное эстетическое отношение. Кристаллизуется новая общественно значимая функция станций московского метрополитена — функция Памятника культуры, памятника истории советской архитектуры и искусства. И эта функция требует к себе пристального внимания со всеми проистекающими из этого последствиями по части охраны и норм эксплуатации.

Из всего этого отнюдь не следует, что автор предлагает содержать такие станции на музейном режиме. Напротив, современная практика зачастую ставит задачи включения в живую жизнь даже археологических памятников древности. В Пловдиве, например, болгарские архитекторы и археологи намереваются связать кардо и декуманус открытого раскопками римского города с современной уличной сетью и пустить пешеходов по несокрушимым плитам этих древних улиц. Возможно, в будущем, с прокладкой новых сквозных скоростных трасс, старые станции московского метро приобретут и новый режим эксплуатации, сообразованный с их значением как памятников искусства. Пока это не более чем предположения. Но уже сейчас представляется совершенно необходимым всячески оберегать такие станции от переделок, искажающих их архитектурно-художественный облик. К сожалению, серьезные повреждения им уже нанесены. Чего стоят хотя бы боковые переходы, грубо вломившиеся в старые станции! Конечно же, новые переходы надо было строить обязательно. Без них метро не смогло бы существовать. Вопрос заключается в другом: почему эти переходы, связавшие старые и новые станции, были решены не архитектурным, а, так сказать, «завхозовским» способом, почему даже там, где такие переходы явно были предусмотрены заранее (как на станции Курская-кольцевая), они не получили удовлетворительного решения и, наконец, гарантирована ли в дальнейшем архитектура московского метро от подобных искажающих ее перестроек? Думается, что ответ на эти частные вопросы следует искать в общих проблемах архитектуры метро, ее природы, традиций, исторического пути. Рассмотрим их в соответствии с топографией наиболее массовых и типичных станций метрополитена, образующих комплекс функционально взаимосвязанных элементов — наземного входа, эскалаторного спуска и подземного перронного зала. В своей совокупности они составляют жесткую систему, инженерные и эксплуатационные требования которой (включая сюда график движения потоков пассажиров) задают архитектуре свои непреложные требования, определяют специфические метрополитенные планировочные и тектонические решения, собственные правила формообразования. Преступить эти нормы нельзя, но интерпретация таких норм испытывает заметные историко-архитектурные изменения.

*

Особо динамично изменялось решение наземного входа. Оно и понятно: его архитектура, будь то специальный павильон или вход, встроенный в дом, принадлежит одновременно и метрополитену, и наземной городской среде, а потому откликается на то, что происходит и в той и в другой сферах. Первые павильоны и торжественные порталы громогласно заявляли собой о том, что в городе появилось нечто новое, что городская жизнь преобразилась. Это было совершенно закономерно. Такие сооружения и сейчас существуют как памятники первых побед строителей метро. С ходом времени, однако, триумфальный пафос утратил свою изначальную роль. Немало наземных павильонов было снесено, так как они мешали городу (например, оба первых павильона на Смоленской площади). Прижились те из них, которые органически вписались в градостроительную и архитектурную ситуацию, став неотъемлемым элементом планировки и застройки города. Как, скажем, парковые по типу павильоны на Гоголевском бульваре, в Сокольниках, как пятиконечный в плане павильон на Арбатской площади, семантически увязанный с окружающей средой. Вместе с тем продолжают свое существование и большие, торжественные павильоны, с обширным, но непонятно зачем развитым внутренним пространством. Их грандиозные купола, волюты, розетки, аканфы, архитектурные обломы сложных профилей, мозаики, лепнина живут как бы сами по себе. На них некогда и невозможно отвлекаться пассажирам, которые стремительно пробегают мимо или проталкиваются вперед, решая единственную проблему, высказанную в одном из давних спектаклей театра Образцова в словах: «У нас прекрасное метро, но нелегко, но нелегко попасть в его нутро». Словом, момент входа и выхода — малоподходящая ситуация для обозрения архитектуры и искусства, для оценки их богатства, или, напротив, скудости. Так что в переходе к легким стеклянным павильончикам и даже к решению наружного входа просто как отверстия в тротуаре содержался определенный рациональный смысл. Но, строго говоря, вопрос на этом не кончается, а только

Вестибюль контроля станции «Таганская»

Наземный павильон станции «Кропоткинская»

Наземный павильон станции «Красные ворота»

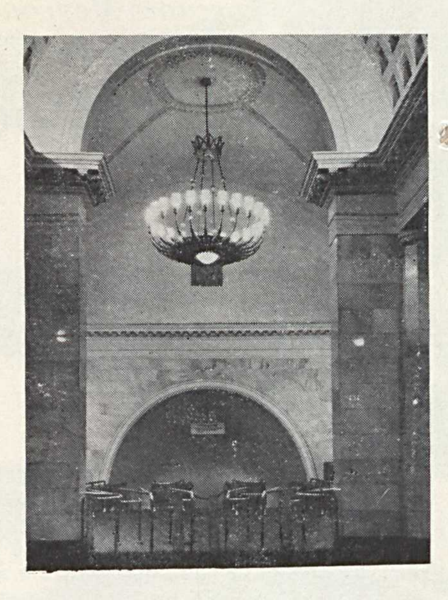
Наземный эскалатор и павильон станции «Ленинские горы»

На стр. 3
Перронный зал станции «Аэропорт»

Наземный павильон станции «Курская»

Наземный павильон станции «Краснопресненская»

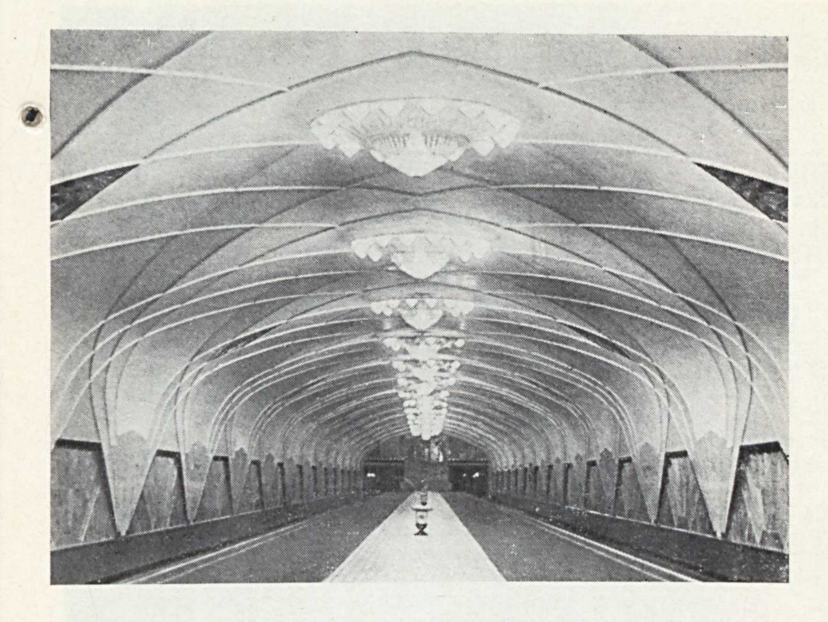
Наземный павильон станции «Багратионовская»

















еще возникает в своем новом виде. Вряд ли можно считать крупным творческим успехом произошедший поворот от формулы «наружный вход плюс архитектура» к формуле «наружный вход минус архитектура», тогда как реальная жизнь явно требует собственно архитектурных решений входа и выхода станций метро. Эти решения почему-то оказались сейчас за пределами традиции метрополитенного архитектурного мышления, хотя подступы к ним содержались в первых постройках московского метро. Вспомним, в связи с этим, о целых стаях лотошников и разносчиков, которые роятся на станциях метро и в соединенных с ними подземных переходах. Почему же в архитектурных комплексах станций, в их наземных частях не создаются специальные, не загромождающие переходы, удобные для всех и архитектурно доброкачественные зоны торговли и общественного питания? Ведь подобные торговые точки создавались в свое время на станциях метро.

Далее, достаточно ли внятно и выразительно заявляет сейчас метрополитен о своем присутствии в городской среде? Следует ли удовлетворяться той информацией, которую дает буковка «М», или же наземным входам полезно содержать в себе архитектурно-художественно выраженную «знаковость» метрополитена, своеобразную, легко узнаваемую, допускающую локальную интерпретацию, но при этом обладающую общезначимыми свойствами? Дело здесь не в возвращении к уникальным парадным наземным сооружениям. Создание их было важным в прошлом, но сегодня оно явно изжило себя. Да и вообще в пестрой городской среде было бы удобнее опознавать станцию метро по типологическим признакам, чем разгадывать назначение здания, уподобленного дворцу или храму. Речь, стало быть, идет о рациональном, тактичном и образном выражении в архитектурной форме функциональной принадлежности сооружения. То есть о каверзной задаче, стоящей перед всей современной архитектурой, где по внешнему виду бывает трудновато отличить баню от театра или дом отдыха от вокзала, и особо важной для архитектуры метро, имеющей дело с многочисленными, одинаковыми по своей функции сооружениями, составляющими элементы единого комплекса.

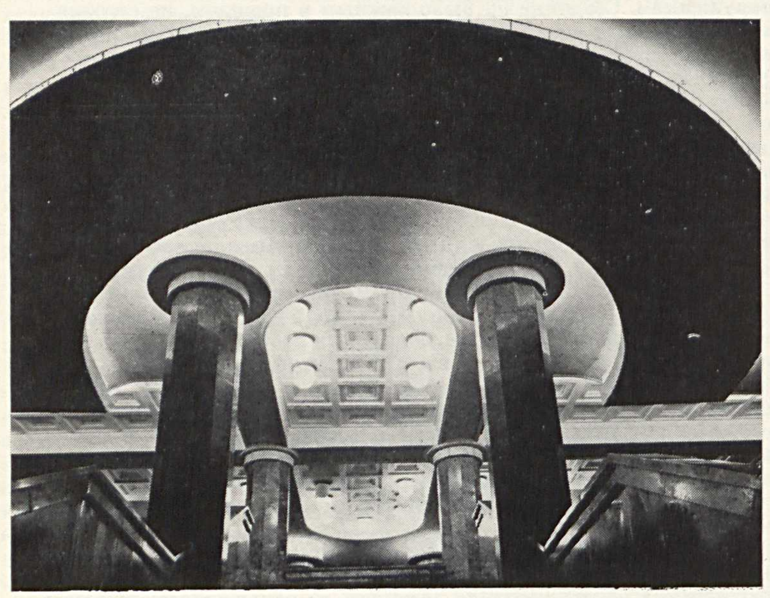
И, наконец, еще один вопрос, несколько выходящий за границы вежливости, приличествующей статье, посвященной юбилею. Зададим его в такой форме: не застыла ли вообще разработка архитектурной темы входа и выхода в метро, не замкнулась ли она в пределах приведенной выше формулы «плюс-минус архитектура»? Интересные новые решения в этой области, как известно, появляются не в московском метро, а, например, в Ереване, где в одной из станций найдена совершенно необычная связь метро с окружающей средой: наружный павильон решен так, что пассажиры, поднимающиеся по эскалатору, видят перед собой открытое небо.

Здесь, однако, мы переходим уже к другому элементу станционного комплекса — к эскалаторному спуску. Все пассажиры, находящиеся на движущейся лестнице, за исключением особенно спешащих, в течение всего спуска или подъема обречены на долгое обозрение пустых сводов эскалаторного ствола. Наиболее бесцеремонные занимаются разглядыванием соседей, но в общем и целом внимание пассажира свободно от впечатлений. В эти эскалаторные минуты автор статьи — постоянный пассажир московского метро — неоднократно задумывался: почему так получается, что архитектурно-художественные эффекты метро сосредоточиваются там, где воспринимать их некогда и неудобно — при входе и выходе на станцию и при посадке в поезда и выходе из вагонов? Эскалаторный же путь никак не используется ни для искусства, ни для информации. Что является тому причиной — разумное решение или неподвижная полувековая традиция? Подозреваю, что последнее, и предполагаю, что для преодоления старой привычки в этом случае не требуется невероятно дерзкой смелости. Достаточно просто инициативы. Именно она нужна для того, чтобы привести в соответствие с современными требованиями наглядную информацию не только на эскалаторах, но вообще во всем комплексе метро.

Информация вообще превратилась в метро в серьезную проблему, требующую специального разговора. В свое время ее не существовало: каждую из полутора — двух десятков станций мы знали, так сказать, «в лицо», и небольшие бронзовые картуши с названиями этих станций, помещенные на стенах туннеля, были достаточны для того, чтобы ориентироваться на всех маршрутах. Но сейчас... Впрочем, разговор о названиях станций, линий метро и их написании в информационных табло надо бы начать с другого конца.

В этой области в московском метро накопилось немало необъяснимого и загадочного, способного сбить с толку старого москвича и привести в отчаяние приезжего. Как-то раз мне встретился в метро пассажир, который трижды безуспешно пытался найти нужную ему станцию Смоленская, где у него была назначена важная встреча. На глазах этого человека были слезы... Ну, скажите на милость, зачем у нас в метро существуют на разных линиях не связанные друг с другом две станции под одним и тем же названием «Смоленская» и две станции под названием «Арбатская»? Почему и зачем расположенные на разных линиях метро и соединенные переходами друг с другом пересадочные станции в одном случае все три (как Киевские) или обе (как Белорусские и ряд других) носят одно название, а в другом — каждая свое собственное (Проспект Маркса, Площадь Революции, Площадь Свердлова или как двойные Баррикадная и Краснопресненская, Добрынинская и Серпуховская)? Разобраться в подобных казусах не поможет уже никакая информация. Есть ли резон до сих пор сохранять название «Арбатско-Покровская линия», когда улицы под названием Покровка давным-давно не существует и название «Арбатско-Курская» или «Арбатско-Измайловская» дало бы гораздо более внятное представление о направлении этой линии? Какой смысл было давать новой линии в восточной части города название «Калининской», тогда как









прекрасно всем известный Калининский проспект и станция метро Калининская находятся в противоположной части города?

Если подобные проблемы могут быть разрешены без особых трудов, то коренная модернизация типа и стиля информационных текстов на станциях метро явно требует серьезных творческих усилий. Скажем прямо: подвешенные сверху табло со списками станций, более всего напоминающие таблицы, по которым окулисты определяют степень дальнозоркости, а также приделанные к стенам туннелей канцелярские перечни станций и маршрутов никуда не годятся ни по каким статьям. Разбираться в них мучительно трудно; им не найдено ни места, ни формы в архитектуре станций. Не предусмотрены место и форма таблиц, информирующих о расположенных рядом со станциями наземных объектах и остановках городского транспорта. Такие таблицы наклеивают прямо на мраморные пилоны. Здесь нужно принципиально новое решение, отвечающее и законам визуальной информации, и архитектурно-художественным требованиям одновременно. Какое именно — сказать не могу, упомяну лишь, что, например, лаконичные и броские надписи в парижском метро, обозначающие только названия конечных станций, тоже не дают удовлетворительного решения. Словом, здесь требуется открытие! И, наконец, еще одно размышление придирчивого пассажира. Я мог бы назвать немало станций, наименования которых, исполненные красивым шрифтом, удачно вписанным в архитектурно-художественный ансамбль перронного зала, можно прочитать, только находясь в зале, а из окна поезда (где они как раз должны быть хорошо видны и удобочитаемы) их разглядеть невозможно. Не следует ли указать в технических требованиях, что названия станций предназначены для пассажиров, а не для архитектурного оформления метрополитена?

*

Рассуждения об информации привели нас в подземные перронные залы. Прежде всего с ними у нас связаны самые яркие впечатления от архитектуры и искусства московского метрополитена и вообще представления о том, каковы они есть. Именно они воспринимаются, независимо от того, отдаем мы себе в этом отчет или нет, как явление нашей художественной культуры, сосредоточившей в себе труд и фантазию, артистизм и мастерство архитекторов и художников. Эти залы воспитали у пассажира уважительное отношение к себе, привили определенную культуру поведения, которая регулируется не запретительными надписями вроде «не сорить», «не курить», а своего рода эстетическим императивом, ценностными качествами архитектурно-художественной среды. Обо всем этом, о достоинствах и недостатках тех или иных станций написано много. И все же, попытаемся взглянуть еще раз на, казалось бы, привычные и самоочевидные свойства архитектуры станций метро.

Типология подземных станций стабильна. Их тектоника задана инженерно-техническими условиями, в силу которых сразу же сформировались типы пилонной трехсводчатой станции глубокого заложения, колонной с плоским перекрытием станции и односводчатой станции мелкого заложения, а также те или иные их варианты. Планировка подземных станций определена их функцией: их главный элемент — перроны длиной в поезд, главная задача планировки — организация движения пассажиров между поездами и эскалаторами. В тектонике могут быть выражены усилие, с которым опоры преодолевают тяжесть, или эффект преодоленности тяжести перекрытий; планировка может удачно направлять движение потоков пассажиров или, наоборот, заставлять их сталкиваться друг с другом.

Но основные свойства и тектоники, и планировки при всех обстоятельствах остаются устойчивыми и непоколебимыми. В соответствии с ними развиваются композиция станций метро, формообразование их архитектуры, не имеющие себе аналогий в других отраслях архитектуры. Более того, и то и другое не оказали заметного воздействия на другие виды архитектурной деятельности. В гораздо большей мере архитектура метро вбирала в себя тенденции, возникавшие за ее пределами, преломляя их словно бы через увеличительное стекло.

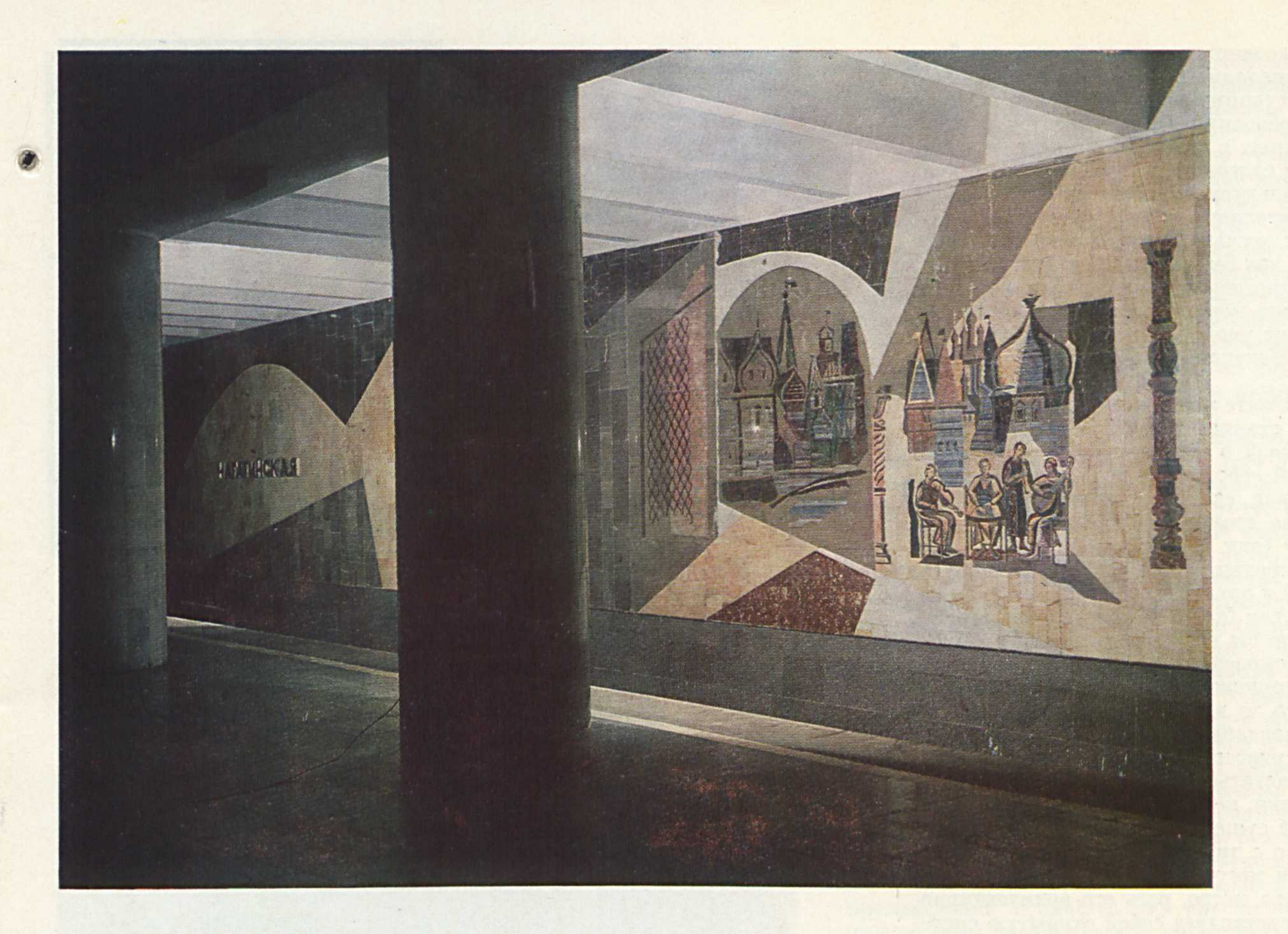
Все это составляет не достоинство или недостаток метрополитенного архитектурного мышления, а исключительно лишь его специфику. Примерно так же, как мы говорили бы о плакатности применительно к искусству плаката или об иллюстративности применительно к искусству иллюстрации, можно сказать, что стабильный тектонический и планировочный костяк разрешает и побуждает при разработке композиции станций метро сосредоточиться на выразительности их оформления. Среди многочисленных целей полифункционального архитектурного творчества в этих условиях доминантное значение приобретает его оформительская функция. В ней концентрируются композиционные замыслы; в ее русле архитектура метро переживает стилевую эволюцию, изменения эстетических вкусов. Характерно, что ни подъем интереса к архитектурно-художественному оформлению станций метро, ни его падение не были связаны со сколь-нибудь существенными изменениями конструктивных и функционально-планировочных решений. Эти решения могут существовать и без оформительских одеяний; они способны также выдержать и пышное убранство, в том числе деструктивные эффекты, которые создают фаянсовые капители, или витражи, прорезающие опорные пилоны, или многие иные невероятные изобретения — обо всех и не вспомнишь. Разве что только от стеклянных колонн довелось уберечься нашему московскому метро. Воздержимся, однако, от обозрения в этом свете станций московского метро: оно дало бы большие ряды положительных примеров, определенное количество средних по качеству и некоторое число примеров, действительно отрицательных или неудовлетворительных лишь по критериям нынешнего вкуса. Подчеркнем другое: свойственная архитектуре метро чуть ли не вседозволенная вольность декоративной интерпретации архитектурных форм, чуть ли не

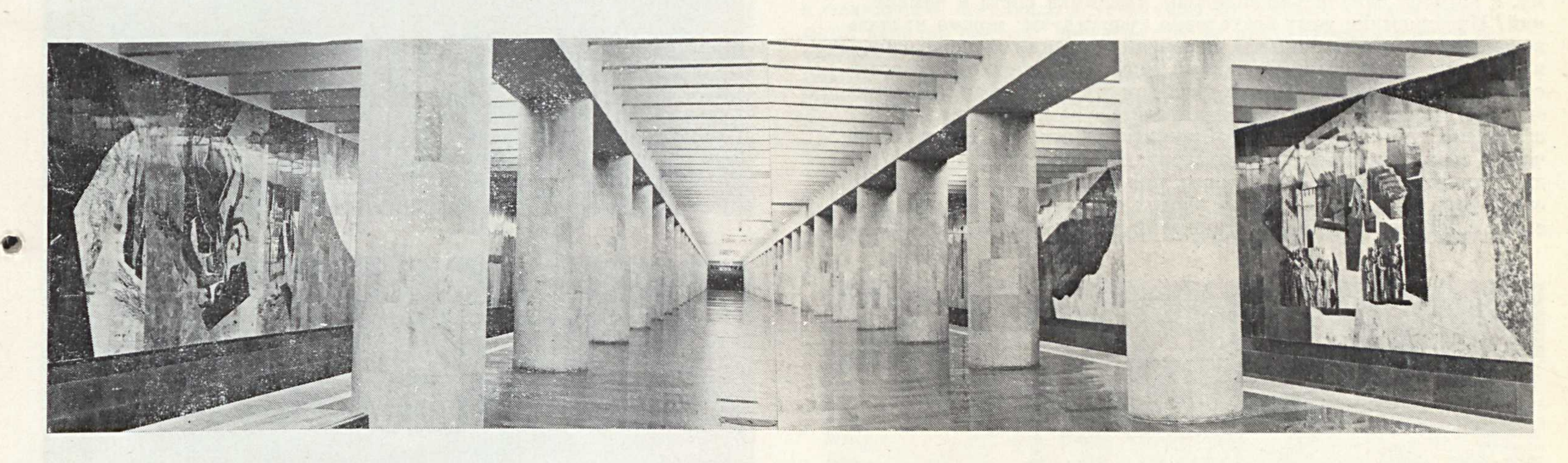
На стр. 4
Перронный зал
станции «Южная»

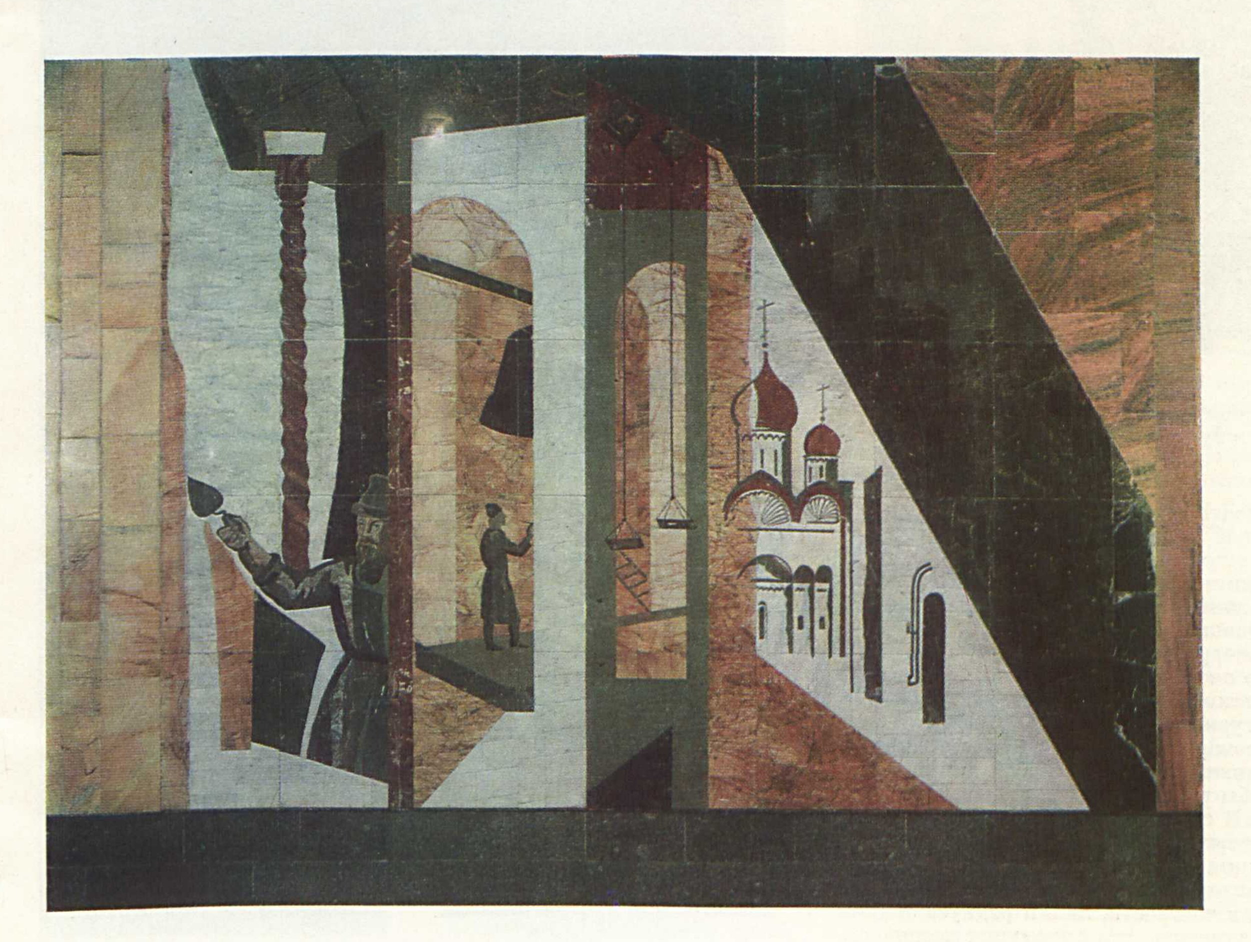
Вестибюль станции
«Красносельская»

Перронный зал
станции «Маяковская»

Перронный зал
станции
«Горьковская»







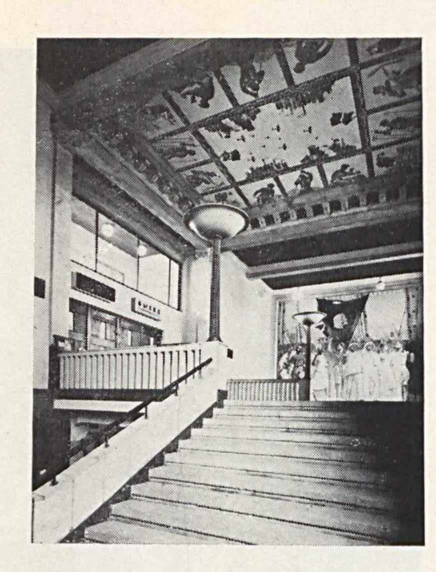
В. Васильцов,
Э. Жаренова
Флорентийская мозаика
на станции
«Нагатинская».
Общий вид и фрагмент

безграничная свобода в привлечении и использовании изобразительного, декоративного и прикладного искусства предъявляют к метрополитенному архитектурному мышлению свои внутренние эстетические и этические требования. Они относятся к разряду меры и вкуса, одинаково важных в ситуациях и эстетического изобилия, и аскетизма, равно содержащих в себе момент культуры творчества и эффект культурно-воспитательного воздействия. Конечно, автора, высказавшего такую прекраснодушную идею, легко поднять на смех: дескать, открыл Америку, кому же это не ведомо! Но, право, как бы мы ни судили и рядили по поводу предметного состава красоты и гармонии архитектуры метро, в конечном счете именно мера и вкус оберегают ее от кондитерской приторности и от уподобления строгих интерьеров, облицованных керамической плиткой, санитарно-техническим помещениям.

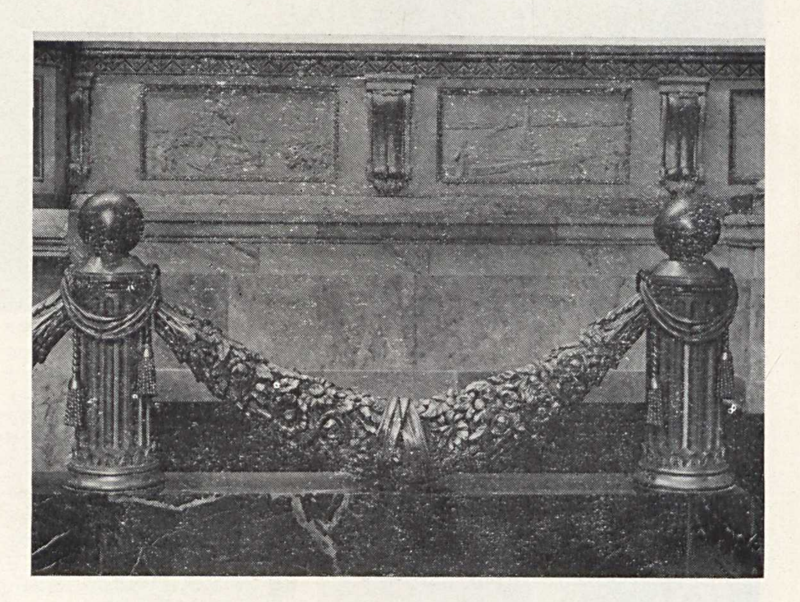
Существуют, однако, более осязательные и определенные проблемы композиции подземных станций. Одной из них мы уже касались выше, когда упоминали о новых переходах, вклинившихся в завершенную в самой себе, замкнутую композицию подземных станций. Другие, как, скажем, развитие композиции многоперронного зала (как на станции Измайловская), применение сводов больших пролетов (как на станции Комсомольская-кольцевая), как проблема композиционной связи наземных станций с окружающей природной и архитектурной средой (как на станции Ленинские горы), могли бы быть поставлены наново. Но, думается, что важнее было бы посмотреть на эти проблемы несколько шире и задаться вопросом: не присуща ли некоторая замкнутость в себе вообще композиционному мышлению архитектуры метро? Не зародились ли вирусы консерватизма в привычном «поштучном» проектировании станций, композиция которых завершается сразу и навсегда без учета того, что сеть метро непременно будет разрастаться год от года, что обязательно будут возникать новые линии, пересечения, пересадки, с которыми придется увязывать уже существующие станции? Или, если взглянуть на это немного с другой стороны, в самом обобщенном виде,— проникло ли метрополитенное архитектурное мышление осознанием того, что метро, весь его архитектурно-художественный комплекс представляет собой открытую систему, в которой изначально заложена динамика роста и изменений? Предпосылки тому безусловно существуют: можно назвать весьма продуктивные опыты включения подземных переходов в торцовые части станций, видимо, вполне перспективный опыт создания на Площади Ногина двух сомкнутых станций. Но пока еще нет оснований полагать, что архитектура метро в целом озабочена этой проблемой, что композиция станций стала заключать в себе возможность ее развития, что повсеместно стали предусматриваться точки, из которых при необходимости могли бы органично (а не в силу вынужденных обстоятельств) произрасти связи с новыми линиями и станциями, с другими разнообразными подземными сооружениями города. В высшей степени нежелательным было бы повторение в будущем печального опыта перестройки старых станций.

*

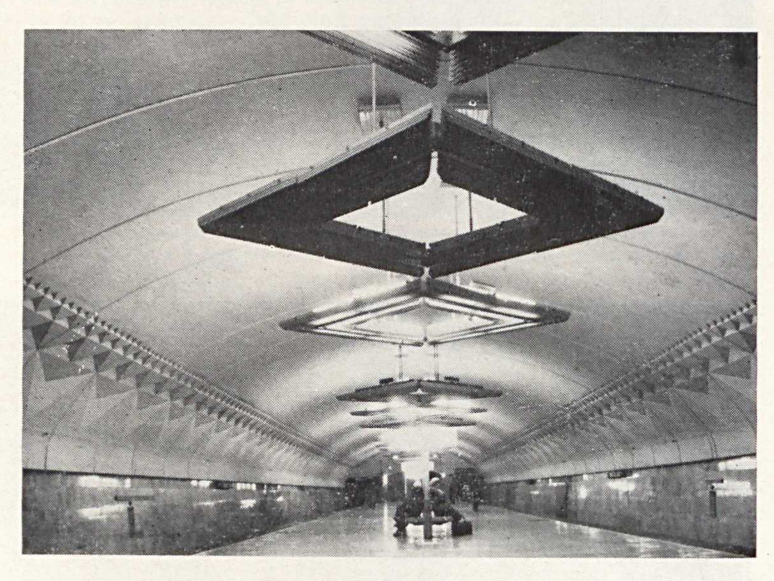
Очень не хотелось бы рассматривать эту проблему применительно к станциям новой Серпуховской линии московского метро, разговор о которой был обещан еще в начале статьи. Тем более, что в целом архитектура этой линии производит явно благоприятное впечатление. Скажем лишь, что здесь еще не произошел тот поворот композиционного мышления, о котором шла речь выше, а расположенные по оси перронного зала станции Севастопольская (и так затесненного опорами и объемными перекрытиями) пилоны и лестницы подземного перехода выглядят своего рода запланированным архитектурным несчастьем. Словом, в заключение хотелось бы предложить вниманию читателя заметки пассажира, специально посетившего станции новой линии московского метро для того, чтобы воочию увидеть, каков сегодняшний день его архитектуры. В свете этого дня становится отчетливо видно, что сегодня утверждается, а в известном смысле и возрождается, коренная традиция архитектурно-художественного решения станций метро, наследующая опыт гармонично решенных станций первых линий, в частности, линии радиуса Центр — поселок Сокол. Можно заметить, что преимущественное развитие получили сейчас темы односводчатой станции и колон-



Интерьер северного вестибюля станции «Комсомольская»



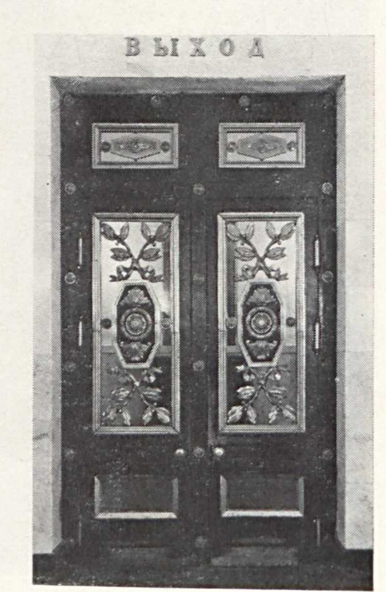
Фрагмент декоративного оформления перронного зала станции «Таганская»



Осветительная арматура перронного зала станции «Тульская»



Люстра на станции «Таганская»



Декоративное оформление в вестибюле станции «Парк культуры»



П. Корин
Мозаичная композиция на станции «Комсомольская кольцевая»



Декоративное оформление перронного зала станции «Октябрьская»

Декоративная отделка стены на станции «Комсомольская»

Осветительная арматура станции «Добрынинская»

Декоративная отделка стены вестибюля станции «Таганская»

Осветительная арматура в вестибюле станции «Красносельская»

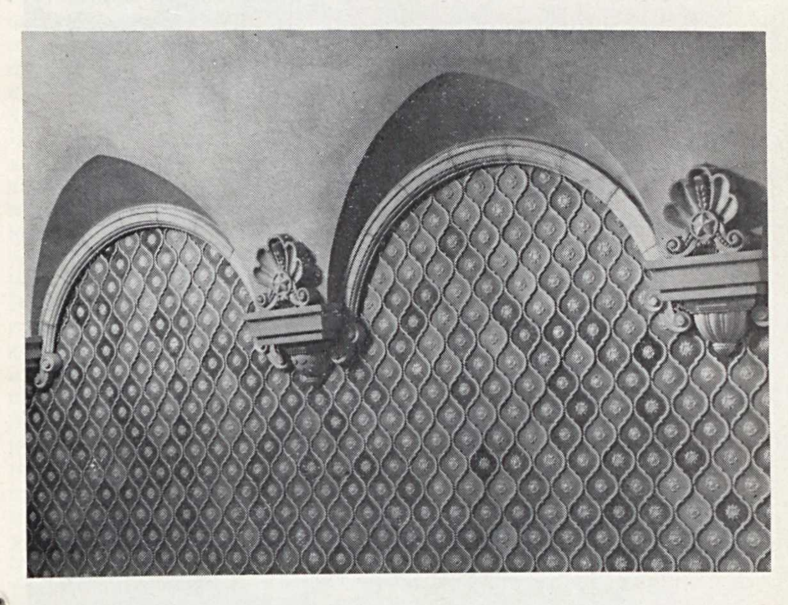
Л. Берлин
Декоративная композиция из металла на станции «Орехово»

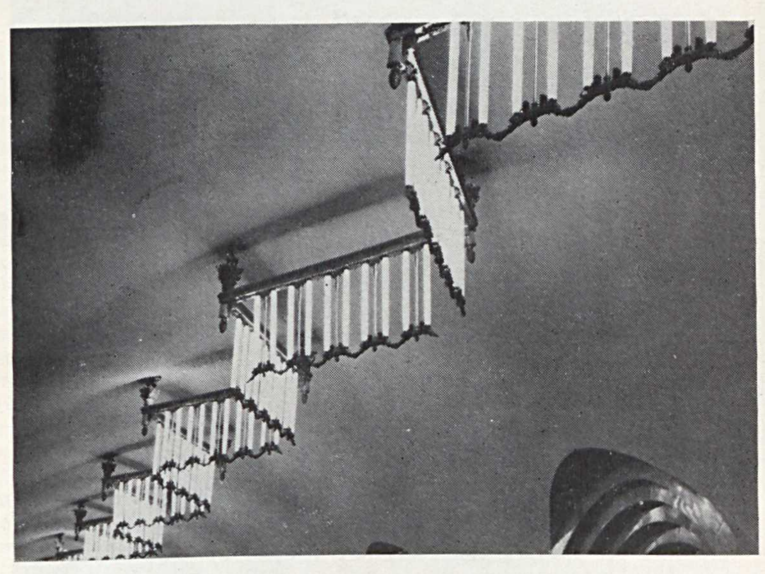
ного зала, образующего единое пространство. Хотим мы того или нет, наследуется и традиция, направляющая композиционную мысль на декоративно-оформительскую разработку архитектурных форм, посредством которой достигается эмоционально-образная выразительность той или иной станции, например, хрупкого, слегка манерного зала Чертановской или внушительно-резкого зала станции Тульская. Таким путем упрочивается сегодня традиция индивидуального архитектурного решения станций метро, заглохшая было в свое время; достигается ассоциативная или более прямая связь названия и местоположения станции с ее архитектурно-художественным образом. Можно было бы отметить многие достоинства станций новой линии и предъявить ряд упреков к некоторым из них. Но, пожалуй, полезнее будет сосредоточиться повнимательнее на двух станциях, наиболее показательных, на мой взгляд, не только связью с традицией, но новаторскими свойствами.

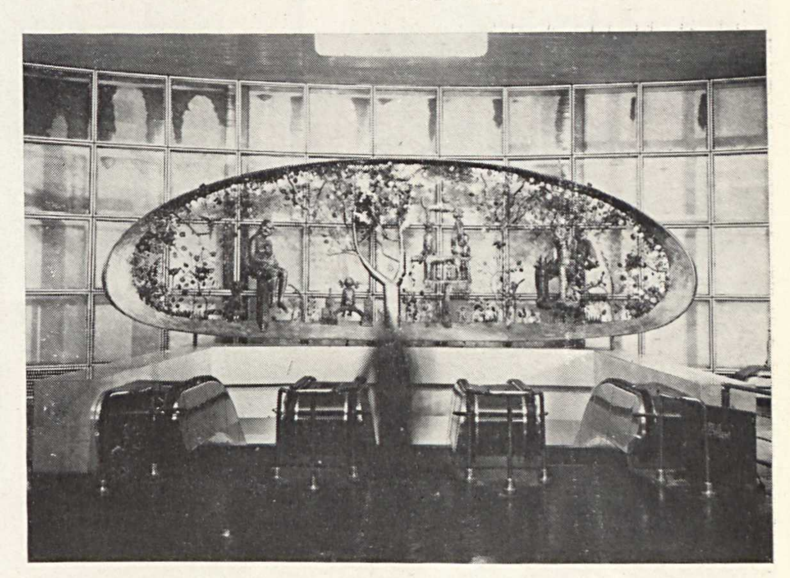
Одна из них — Нагатинская,— решенная как просторный зал, разделенный рядами белых колонн, дает яркий пример органичного синтеза архитектуры и монументально-декоративного искусства. Впервые в истории московского метро боковые стены станции целиком украшены флорентийской мраморной мозаикой, составляющей единое целое с ее архитектурой и неотделимо включенной в уравновешенный, светлый архитектурно-художественный ансамбль всей станции. Казалось бы, что тут удивительного, ведь так и должно быть всегда, когда решаются задачи синтеза искусств. Но в том-то и дело, что другим станциям Серпуховской линии не слишком повезло с мозаикой и скульптурой: не вникая в оценку их качества, отметим, что они в большинстве случаев неудачно, где слишком робко, где, напротив, слишком демонстративно, приспособлены к архитектуре. К чести авторов станции Нагатинская следует также добавить, что им посчастливилось найти меру соотношения больших ровных полей мозаики с изобразительными и орнаментальными мотивами.

Эта мера позволяет естественно и без эмоциональных перегрузок, с чем нередко не считались художники, работавшие в метро, воспринимать сюжетные композиции и декоративные эффекты произведения. С наибольшим вкусом исполнены здесь композиции на темы древнерусской архитектуры; фигуры людей в них, к сожалению, несколько неустойчивы по рисунку. Словом, перед нами явление синтеза, достигнутого не прибавлением одного искусства к другому, а путем их взаимодействия.

Совсем в другом ключе решена станция Нахимовский проспект. Здесь господствует выразительность собственно архитектурных форм, и не каких-нибудь вообще, а представляющих собой своего рода очеловеченную эстетизацию Большой техники. Строгие и чистые формы свода, четкие линии световых ячеек создают свой особый образ этой станции, которая выглядит неким эскизом, или вариантом эскиза, архитектуры скоростных трасс будущего — они уже появились на свете и формируют свой лаконичный



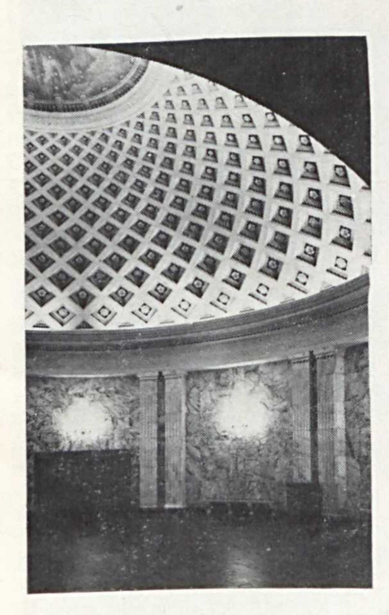


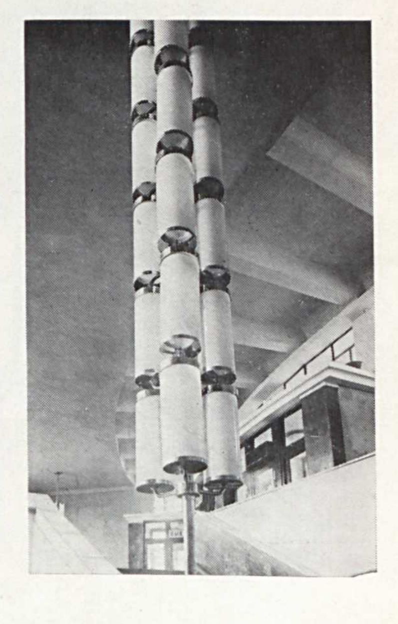


и стремительный архитектурный стиль, требующий, кстати сказать, безупречного качества отделочных работ. С этим, увы, не все благополучно на станции Нахимовский проспект, к достоинствам которой надлежит также отнести выразительность освещения и удачно, по-новому найденные способы размещения информационных таблиц, связанных с архитектурой и мебелью станции. На стенах они укреплены на специальных синих плафонах, на перроне — соединены со скамьями.

*

Мы завершаем на этом критическое путешествие во вчерашний и в сегодняшний день московского метро. Наш славный юбиляр вступает в новое пятидесятилетие своей истории, имея за плечами богатейший опыт. Поведение его изменялось в разные времена, но главные черты характера утверждались и развивались. Пожалуй, самая важная из них — это дружественное отношение к человеку. Метро приняло на себя не только заботу о его удобстве, но и попечение о настроении людей, о мире их идей и чувств. Этим целям служат архитектура и искусство Московского метрополитена имени В. И. Ленина, превратившие станции метро в явление социалистической художественной культуры. И поэтому благодарный москвич с очень личной, родственной заинтересованностью относится ко всему, что происходит в его метро, любит и почитает его и желает, чтобы завтра оно стало еще лучше.





Плодородие земли Молдавской

Аделя Сафарова

Ф. Хэмурару
Витраж «Вкус вина»
Фойе научно-производственного объединения «Виерул»



Юбилейная выставка

Молдавская школа профессионального художественного творчества еще молода. Так, еще лет двадцать назад молдавское искусство ассоциировалось в широком общественном сознании, пожалуй, только с творчеством И. Богдеско. Его роспись «Молдавия», выполненная в технике классической фрески, уже получила к тому времени широкое признание и была отмечена премией Академии художеств.
Представительная выставка молдавского искусства в 1974 году выявила группу художников со своей темой, объединенных общей культурной ситуацией. Тогда запомнились имена И. Виеру, М. Греку, В. Зазерской, С. Кучука, В. Бахчеван... Специалисты заговорили о молдавской школе живописи. Несколько лет назад, как бы в подтверждение этой идеи, в Москве демонстрировалась выставка восьми ведущих живописцев Молдавии. Эта выставка действительно убеждала в том, что существует некая особая художественно-культурная общность — молдавское искусство.
И вот теперь состоялся большой смотр творчества молдавских художников, посвященный 60-летию образования СССР и Коммунистической партии Молдавии. На выставке были представлены работы живописцев, прикладников, народных мастеров Молдавии за последние десять лет.
В некотором роде эта выставка стала открытием — она выявила для всесоюзного зрителя оригинальное творчество художников Молдавии, работающих в прикладных жанрах.
Экспозиция декоративно-прикладного искусства начиналась с высокой ноты; на небольшом подиуме представлены работы одного из ведущих мастеров — великолепные «Бурлуи» Н. Коцофана. И тут же рядом работы самых молодых керамистов — изящные тонкие вещи, но еще несколько робкие пробы своих сил. В дальнейшем экспозиция так и строится — серьезный разговор со зрителем зрелых художников сопровождают голоса молодых. В таком построении экспозиции есть своя привлекательность — художники Молдавии пожелали представиться не только индивидуально, но и как коллектив, разный по степени творческой зрелости, мастерства, но тем не менее объединенный некими общими интонациями, склонностями к определенным задачам, культурным целям. Примечательно, что если в разделе керамики отчетливо выделяются голоса солистов — привлекают внимание многофигурные композиции «Памяти Боттичелли» Л. Янцен, «Плоды земли» Н. Сажиной, то в разделе гобелена можно говорить о хоре. Творчество художников гобелена проявляется хоть и разнообразно, но более цельно по художественному уровню. При разных почерках у всех общая цель — воспеть исконные ценности: красоту и плодородие земли и народные первоосновы культуры.
Привлекают и радуют глаз на выставке работы из стекла Ф. и А. Нутовичей — отца и сына. Их появление тем более примечательно, что в Молдавии нет пока базы для работы со стеклом, и это требует от художников особых усилий и энтузиазма. Тем не менее в Кишиневе есть несколько интерьеров, украшением которых служат люстры Нутовичей. На выставке экспонируется композиция из стекла, которая дает представление об уровне и характере творчества этих художников.
Разнообразие в экспозицию прикладного искусства Молдавии вносят работы, выполненные в дереве художниками Э. Копачевым, Н. Мешките.
Всесоюзная практика показывает, что сегодня дерево как материал все более привлекает к себе внимание, и поэтому следует особо сказать, что поиски молдавских художников идут в направлении, которое представляется сегодня наиболее продуктивным: сохранение фактуры, выявление текстуры материала, разнообразие в способах порезки. Примечательно и то, что многие работы в дереве — это многофигурные барельефы со сложной тематикой. Авторам присуще стремление решать не только декоративные задачи, но и сложные темы средствами пластики.

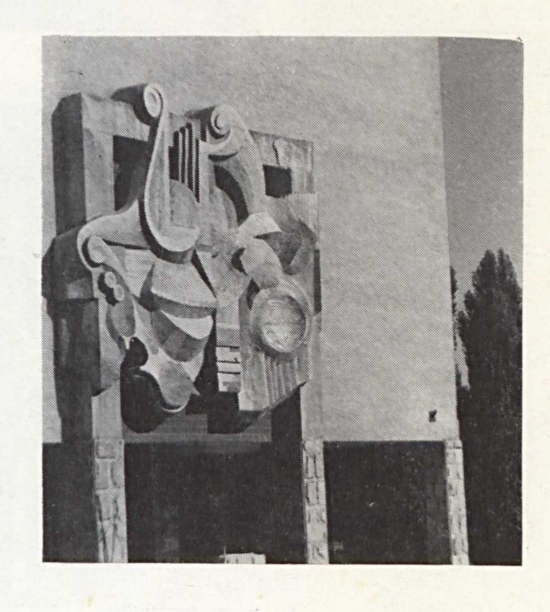
С. Красножен
Декоративные сосуды



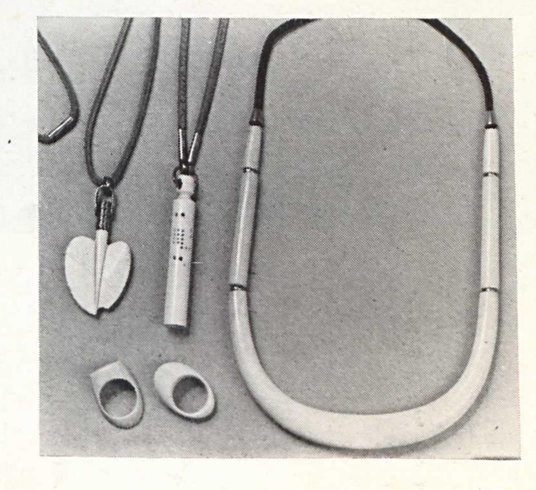
В. Китикарь
Блюдо
Фрагмент триптиха «Труд, искусство, отдых»



В. Нашку
Мозаика «Музыка» на фасаде музыкальной школы
г. Кишинев



А. Марко
Набор ювелирных украшений «Семейство»
Мамонтовая кость



Культура пластики вообще отличает работы молдавских художников. Так, например, анималистические скульптурные произведения Н. Эпельбаума явно несут в себе высокие традиции Ватагина.
К сожалению, на выставке не представлены работы ювелиров — они вполне достойно дополняют общую картину декоративной пластики в республике. Этот жанр совсем недавно получил развитие в Молдавии, но тем не менее творчество А. Марко, В. Василькова, Г. Кожушняна стало уже заметным явлением. Естественно, реальная картина искусства шире, чем любая выставочная экспозиция; в данном случае практика молдавского искусства также могла быть показана более разнообразно, чем это оказалось на выставке.
Так, например, очень скромно в творчестве только одного художника В. Новикова присутствует такой материал, как фарфор. Молодые художники Молдавии заинтересовались батиком, но их работ не было в экспозиции.
Очевидно, трудностями экспонирования нужно объяснить отсутствие на выставке всех жанров монументального искусства, хотя они представлены в республике довольно разнообразно. Интересно работает в витраже Ф. Хэмурару, значительный вклад в облик столицы вносят мозаики В. Обуха, В. Нашку, М. Бури, А. Давида, привлекают внимание монументально-декоративные работы В. Обуха в энкаустике и стеклоглазури. И. Богдеско ввел в актив молдавских художников роспись по керамике, а молодой П. Обух украсил проходную коврового комбината в г. Унгенах монументально-декоративной росписью в этой технике.
В оформление общественных интерьеров Кишинева активно включаются и прикладники. Композиции из керамики Н. Сажиной можно встретить в здании Академии наук, в Театре оперы и балета, Доме дружбы, во дворцах. Работы Л. Янцен и Э. Саакова украшают фойе цирка, детского сада, зал торжественных приемов. Без этой работы для общественных интерьеров уже трудно представить реальную картину художественной жизни республики и характер творчества многих художников. Однако, как показали уже прошедшие в Москве юбилейные выставки Латвии, Узбекистана, Таджикистана, Туркмении и вот теперь и Молдавии, такой адаптированный показ республиками своего искусства стал сегодня, к сожалению, явлением обычным. Это говорит о том, что движение искусства из выставочных залов и музеев в жилую среду, в общественный интерьер еще не осознано как важное завоевание культуры. Экспозиционеров привлекает другая тенденция искусства — углубление в народную культуру. Выставка Молдавии, как и предыдущие юбилейные выставки республик, подтверждает это — народное искусство занимает значительное экспозиционное пространство.
Молдавское народное искусство — загадочное явление. Если вспомнить, что земля Молдавии в прошлом была открыта всем ветрам истории, прошумевшим и над Европой, и над Азией, то особенное удивление вызывают древнейшие образы и символы, сбереженные народными мастерами по сей день. В изделиях резчиков по дереву наиболее распространенный мотив — образ предка; кружевницы по сей день плетут мифического грифона; жестянщики режут навершие колодца в трехчастной иератической композиции.
Ткут ковры, режут камень, мнут кожу, плетут лозу — многое умеют народные мастера Молдавии. К сожалению, на выставке раздел народного искусства оказывается обедненным, не зрелищным. Работа художника и работа народного мастера отличаются по характеру творческого процесса, а потому и воспринимаются поразному, следовательно, нуждаются они и в различных по принципу показах.
Юбилейные выставки — это безусловно праздник искусства, но вместе с тем они позволяют сделать и некоторые выводы. Думается, что несколько уже прошедших







а улицах Кишинева

лица села Кожушна

зделия
ародных гончаров
а воскресном базаре

Ковровые ряды
воскресного базара

Сельский дом
Совхоз «Кожушна»

Бочарные
ряды базара



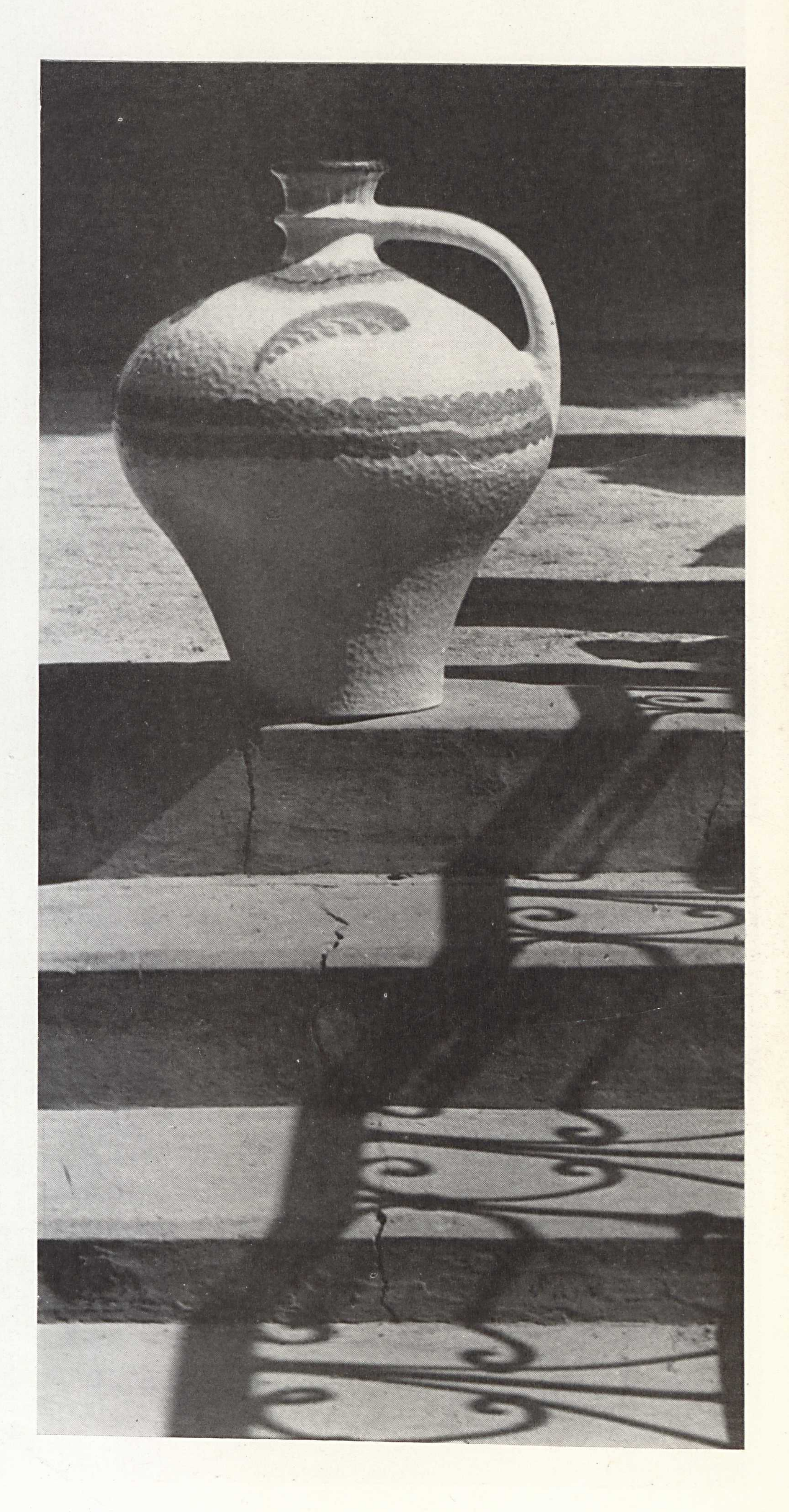




выставок, в том числе и выставка Молдавии, дают повод к определенным пожеланиям: хотелось бы, чтобы отбор произведений и характер экспонирования отражал бы реальные тенденции и процессы искусства. Безусловно, для этого нужны научно осмысленная ситуация искусства и культуры и некая концепция ее перспективного развития — только в этом случае возможен сбалансированный показ разных жанров, тенденций, видов искусства и целенаправленный отбор произведений отдельных художников. И только тогда экспозиция будет отражать практику искусства.
Практика молдавского искусства жива, разнообразна, богата событиями, яркими индивидуальностями, и непосредственное знакомство с ней безусловно стало значительным фактом художественной жизни.

Керамика

В декоративно-прикладном искусстве Молдавии лидирующий жанр — керамика.
По мере знакомства с художественной жизнью республики энергичное развитие этого жанра не только подтверждается, но обретает культурные смыслы.
Популярность керамики обращает на себя внимание уже при знакомстве с Кишиневом. Магазины, аптеки, кафе, центральные улицы Кишинева украшены керамическими композициями. Керамика оформляет парадные и официальные интерьеры — холл Академии наук, оперный театр, дворец «Октомбрия» и Дом дружбы; декорировать керамикой здесь принято и более камерную среду — детские сады и клубы.
Да и в мастерских керамистов можно встретить больше, чем у других художников, работ, не предназначенных ни для выставок, ни для интерьеров, работ сугубо лабораторных, поисковых, экспериментаторских. Это, пожалуй, наиболее точный показатель высокого творческого напряжения, активной внутренней жизни жанра.
Немалую роль сыграл в этом возникший в местной художественной жизни особый миф, осеняющий керамику Молдавии,— миф Сергея Семеновича Чоколова.
Образ жизни, образ мыслей, отношение к творчеству, этический мир мастера не вместился, не смог вместиться, ни в его фантастические керамические замки, ни во вполне утилитарные кувшины, но все же обрел бесплотное и тем не менее вполне реальное воплощение в художественном сознании современников. Его человеческое своеобразие ассоциируется в Молдавии с образом творца, Художника. Материал, в котором работал Чоколов, оказывается звеном между человеком-мифом и сегодняшними художниками-керамистами, ибо именно Чоколов возвел работу с глиной в творчество. На земле Молдавии Чоколову принадлежит заслуга превращения ремесла в искусство.
Среди многих загадок истории Молдавии есть и загадка керамики. Археологи нашли на ее территории подлинные шедевры в керамике. Относятся они к временам очень отдаленным — позднетрипольскому периоду (III—IV тыс. до н. э.).
В этих вещах поражает многое — совершенство формы, свободный раскованный рисунок декора, за которым кроется многосмысленность знакового изображения, но более всего воображение будоражит количество этих великолепных изделий. Какой же был масштаб производства, какое количество первоклассных гончаров работало здесь, если через столько веков дошло до нас такое множество шедевров. Керамическое производство на земле Молдавии издавна обеспечено прекрасной глиной, большим количеством мастеров, высокой художественной традицией,— казалось бы, нет никаких сомнений в богатой местной исторической традиции гончарства. Однако в реальности все оказалось иначе.
Художественное сознание, а тем более художественная практика не имеют кон-



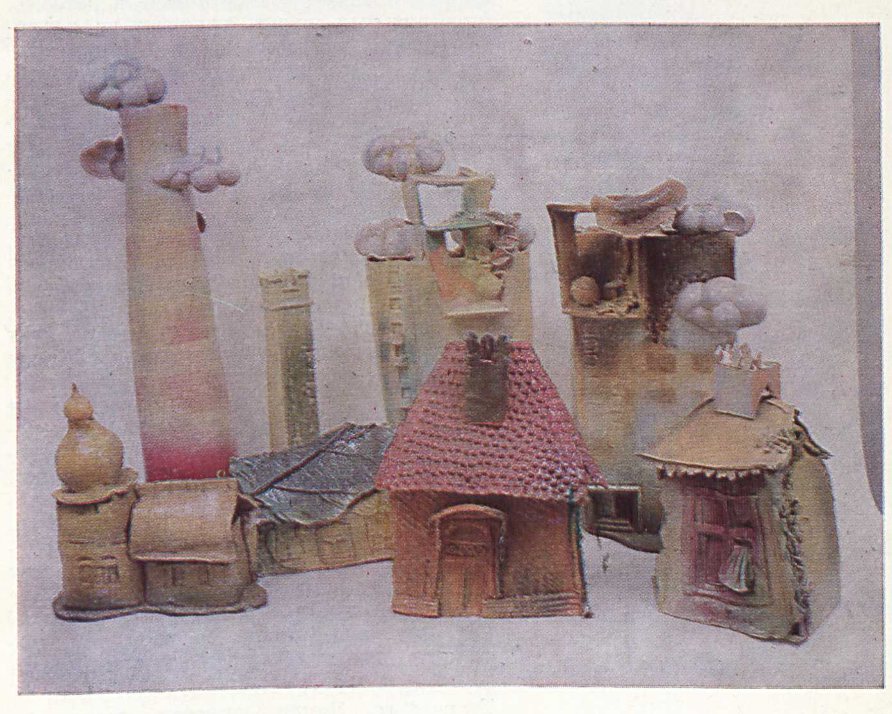
Н. Коцофан
Бурлуй



Ф. и А. Нутовичи
Люстра «Самоцветы».
г. Кишинев







Л. Янцен
Композиция
«Карлик-Нос»

Н. Сажина
Композиция
«Игры кувшинов»

Н. Сажина
Композиция
«Старый и новый
город»

Л. Янцен
Композиция
«Памяти Боттичелли»

Н. Сажина
Композиция
«Муза». Фрагмент



такта с этой исторической традицией. Так, например, на керамическом заводе в г. Унгенах художники создают образцы для производства, ориентируясь на украинскую керамику Косова, болгарскую керамику. Продукция фабрики — бесстильные, малохудожественные сувениры, вычурные вазоны, пепельницы в виде башмака и пр. И объяснение всему этому — нет в Молдавии традиций народного гончарства.

Категорическое утверждение одних — «есть богатейшая традиция» и упрямое «нет», произнесенное совсем молодыми художниками,— это противостояние проявляется и в пафосе дискуссий, и в запальчивости творческого высказывания художников и отражает напряженную драматургию развития молдавской керамики.

Помимо этих внутренних сил, формирующих облик молдавской керамики, она безусловно испытывает также и общие художественные веяния, которые определяет сегодня жизнь этой сферы творчества. В реальной практике все это разнообразно и многолико преломилось в творческой манере очень непохожих художников с разными эстетическими ориентирами и художественными идеалами.

Есть в Молдавии художники, которые сохранили верность суровому строю 60-х годов,— В. Ваданюк, С. Красножен, Э. Сааков. Работы этих авторов — крупные лаконичные формы шамота применяются в декоре зимнего сада, внутреннего двора, уличного интерьера — это наиболее естественная для них среда. В организации этих пространств, переходных от природы к интерьеру, от открытого к закрытому,— эти формы оказываются гармоничными. Они сами словно заключают в себе это переходное состояние выявления формы из материала.

Работа кишиневских керамистов по пластическому обогащению общественных интерьеров и городской среды южного города развивается в нескольких направлениях. Монументально-декоративный путь решения этой задачи оказался привлекательным для В. Ваданюка, М. Гратия, Р. Киперь, Г. Сербиной, но наиболее ярко и последовательно он разработан в работах Н. Сажиной. По интенсивности и ритму творчества Сажина наиболее активный сегодня среди керамистов художник. Это подтверждает не только количество работ, но и неожиданность и многообразие их решений. На юбилейной выставке в Москве были представлены станковые тематические композиции Н. Сажиной «Старый и новый город» и «Плоды земли». Уже эти две работы дают представление о широте диапазона художницы. В них явственно проявилось стремление к изобразительному, образно-лирическому высказыванию, умение оперировать цветом и фактурой, экспрессивной и лаконичной формой. В художественном активе художницы есть работы разного жанра — и декоративная скульптура «Музы» в Театре оперы и балета, и монументально-декоративные панно и рельефы, есть керамические натюрморты из ковров и сосудов и живописная керамика. В многожанровом искусстве керамики Сажина сознательно, полемично отвергает внутренние границы, хотя предпочтение отдает многофигурным выставочным композициям. Это не случайно. Такие композиции можно по-разному компоновать, дополнять новыми деталями, извлекать из ее элементов новые пространственные эффекты, словом, они дают возможность длительного, развитого во времени контакта. Те работы, что сделаны для интерьеров, оказываются более отстраненными от художника.

Н. Сажина, как и многие другие авторы, воспринимает работы для общественных интерьеров не в общем русле своего творчества, а как некий его факультатив. Тем не менее опыты Н. Сажиной по организации пространственной среды представляются принципиальными не только для ее личного творчества, но и как некая общая тенденция развития керамики. Особенно интересно использует художница в декоре интерьера сочетание геометрических, конструктивных модульных композиций с введением объемных органических форм. Такие дизайнерские решения особенно удачны в деловых интерьерах — магазинах, учреждениях. В помещениях же, где сталкиваются деловая жизнь и досуг, пластика декоративных композиций делается свободнее, сложнее изобразительный ряд. Так, во Дворце торжественных приемов Сажина (в соавторстве с В. Новиковым) украшает беломраморный вестибюль изящным белым панно. Удлиненные фигуры, выполненные в невысоком рельефе, мерные ритмы, проблески золота подчеркивают парадность и праздничность атмосферы.

В Театре оперы и балета ситуация давала художнице возможность проявить в полной мере свою фантазию и артистизм. Фойе украшают свободно стоящие круглые колонны, которые, словно расцветший стебель, венчают фигуры муз. Лепка из глиняного пласта создает композицию подвижную, пронизанную воздухом. Форма пульсирует от круглого объема к рельефу, в этих переходах то проявляя свою наполненность, то обнаруживая пустотелость; сквозит ажурными прорезями, вибрирует накладными деталями. В этой работе художница продемонстрировала не только свободу владения материалом, но другое, не менее важное качество — умение учесть функцию помещения и продиктованную ею атмосферу общения и дать этому пластический эквивалент. Сегодня это, пожалуй, наиболее важная сторона профессиональной культуры художника, формирующего общественный интерьер.

Другой активно работающий художник, иная творческая индивидуальность — Луиза Янцен. Если Сажина как художник проявляется многообразно и неожиданно, то Янцен — цельно и целеустремленно. Если в работах Сажиной можно встретить дизайнерскую суховатость, то работу Янцен однажды упрекнули в чрезмерности. Сказанное — не оценка творчества, а прояснение творческого противостояния, на котором очень много построено в молдавской керамике. Можно предположить, что поисковое пространство в молдавском искусстве обозначено крайними точками творчества Н. Сажиной и Л. Янцен, зафиксировано ими.

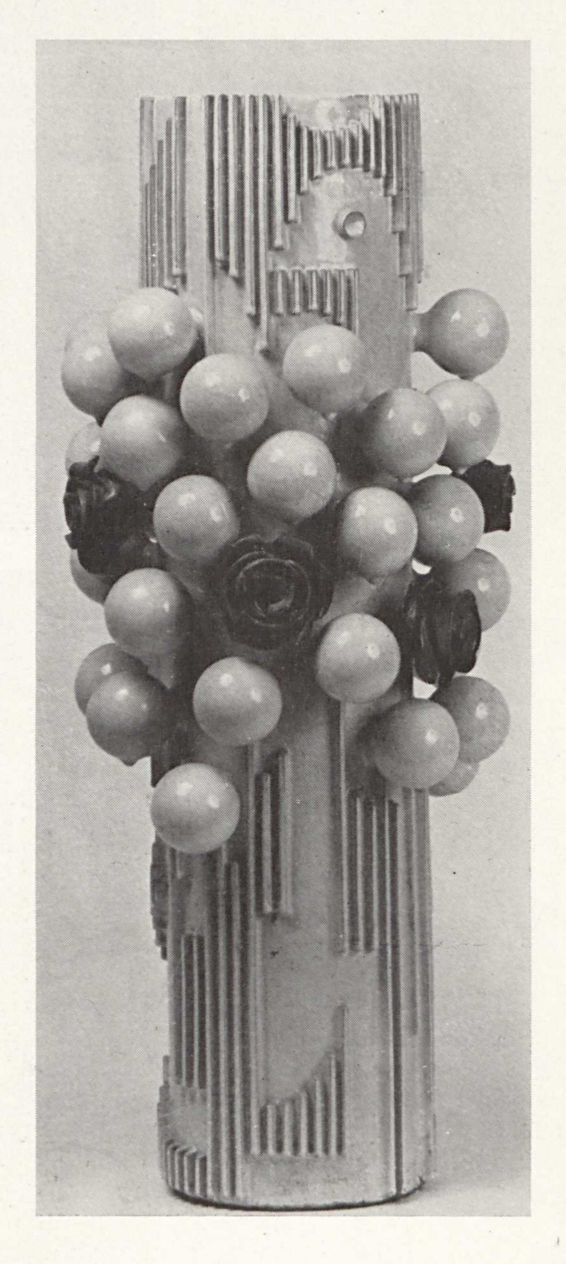
Л. Янцен — художник неуемной фантазии и одержимости работой. Отправной точкой ее фантазии становятся сказки, поэзия, музыка. Композиции ее состоят из многих предметов, подробных, в деталях, многодельных, очень сложных по технике исполнения, иногда до ювелирности. Сочный локальный цвет; формы, подобные реальному миру,— все это недвусмысленно говорит о пристрастии художницы к раннему Возрождению. Об этом говорят и сюжеты композиций — «Посвящение Боттичелли», и то, с какой тщательностью воссозданы узнаваемые признаки стиля эпохи — арки Брунеллески, значительные лица, легкая незаконченность движения, утонченная грациозность поз. И если это называть стилизацией, то понимать ее в данном случае следует как ориентацию на высокие образцы духовности и мастерства.

Л. Янцен пристрастна к мифологическим романтическим сюжетам. Среди ее керамических композиций — «Цирк», «Затонувший город», «Карлик-Нос», «Фэт-Фрумос», то есть в каждой эпохе, в любом сюжете избирается то, что созвучно личности. И эта верность себе обеспечивает поразительную свободу, с которой художник претворяет излюбленный стиль. Она не пользуется им, а исповедует его, принимая целиком — вместе со всем тем, что сегодня кажется в нем утрированным, манерным, избыточным.

Творчество Янцен кажется искусством очень личностным, и самовыражение, безусловно, один из основных его стимулов. Однако, тем не менее, оно оказывается значимым как тенденция в местной культуре.

Давние романские корни молдавской культуры, ее историческая включенность в общеевропейские процессы сегодня принимают иногда формы прямой апелляции к общим античным первоосновам. В конечном счете это позитивный процесс, он безусловно указывает, что в





Г. Сербина
Блюдо
«Пейзаж с птицей»

Э. Сааков
«Соната в мажоре»

культуре актуализируются исторические пласты и тем самым множатся точки роста. И нужно сказать, что эта тенденция, пожалуй, наиболее явственно выражена в Молдавии именно в прикладном искусстве и особенно в керамике, а творчество Л. Янцен отражает глубинные смыслы этой тенденции.

Преемственность исторической традиции высокой духовности, гуманизма проявляется в творчестве и других художников. В работах Э. Греку эта тенденция носит открытый, программный характер. «Вариации на тему античности» Э. Греку воспринимаются как художественный манифест. В нем тема причастности к величайшей мировой традиции выражена предельно явственно. Но именно эта очевидность идеи вынуждает искать в ее изящных, парящих «гидриях» и «кратерах» некий внутренний смысл. И действительно, при подробном знакомстве сквозь образ прилетевшей из веков гидрии, сквозь высокий символ причастности к античной колыбели цивилизации, просвечивает утилитарная вещь. По существу, эти античные формы заключают в себе вполне реальные функции вазы для фруктов, цветов, конфетницы. Происходит некий театр наоборот — вещь прикинулась скульптурой. Быть может, даже вопреки воле автора, подлинный актуальный смысл произведений оказывается не в декларативной заданности, а в их внутренней логике.

В реальной практике вещи-скульптуры продолжают множиться. Уже перестали удивлять все эти пальто из керамики, перчатки-гобелены. Однако встречный процесс — появление поисковых форм функциональной вещи — все еще скорее желаемый, чем реальный факт. Работа в этом направлении пока еще мало увлекает художников, что не случайно. Образная форма функциональной вещи — это высокая простота, и она не достижима только творческим усилием. Она требует от художника такого уровня общей культуры, на котором бытовая вещь естественно обретает всю многосмысленность причастности к духовному миру человека. Бытовая вещь, но полемически запальчиво представленная как уникальная — вот подлинная суть античных вариаций Э. Греку.

Следует особо отметить, что молдавские керамисты, в отличие от других школ, активно работают над созданием утилитарных вещей. Особенно продуктивно трудятся в этом направлении Э. Греку, В. Китикарь, С. Красножен, Т. Греку-Пейчева, Ю. Коварская, С. Пасечная, другие уделяют посудным формам меньше внимания, но практически нет таких, которых вообще не привлекала бы эта область. Думается, что вазы и сосуды Чоколова надолго определили интерес молдавских керамистов к этой сфере творчества и сформировали тем самым своеобразие молдавской школы керамики, в которой все высокие полеты духа и фантазии оказываются соотнесены с поэзией повседневности.

Это своеобразие молдавской керамики, очевидно, объясняется также и ее генетическим родством с народной традицией, причем не столько традицией гончарства, а с народной культурой в целом. Атмосферу устного фольклора — частушки, пословицы, балагурства — воссоздает в керамических жанровых рельефах В. Китикарь, лепные композиции М. Гратия передают поэзию сельского быта, С. Красножен переводит в форму сосуда традиционные образы изобразительного фольклора. Это фольклорное направление в керамике отмечено лиричностью, обаянием простых и милых, понятных каждому образов. Для развития профессиональной керамики такая связь с народным мироощущением, с живой традицией фольклора очень существенна. Поэтому не могут не настораживать некоторые признаки застоя этого направления в керамике. Лепка из глиняного пласта, натуралистичные формы, незатейливая пластика, открытая фактура материала, изобразительная литературность — круг выразительных средств, увлечение которыми оказалось стойким на протяжении







С. Чоколов
Вазы и сосуды

Ю. Коварская
Набор для завтрака «Подсолнухи»

Э. Греку
Защитим природу











Л. Голосеева
Гобелен
«Народные традиции»

Н. Коцофан
Фрагмент гобелена
«Цветы, мир»

Ф. Хэмурару
Мозаика
«Страницы и розы»
на фасаде средней
школы № 37
г. Кишинева

С. Врынчану
Гобелен
«Дары земли»

Н. Коцофан
Бурлуи

уже второго десятилетия. Это направление восприняло в большей мере этнографические детали народной культуры, сюжеты фольклора, нежели традицию отточенной, пластически совершенной формы, ее скрытые вариативные возможности.
Кризисное состояние этого направления ощутимо не только в Молдавии, очевидно, есть общие причины, объясняющие его в самых разных керамических школах.
Но именно в Молдавии наметились пути его преодоления. Творчество Н. Коцофана — наглядное выражение вариативных возможностей классической народной гончарной формы.
Для своих произведений Н. Коцофан не ищет метафорических названий — это обычно «Блюдо» или «Бурлуй», и они соответствуют реальности — это всегда и есть блюдо или сосуд, по силуэту и пропорциям действительно схожие с народными гончарными изделиями. В них то же благородство линий, та же величавость силуэтов, что и в работах народных мастеров. И все же эта высокая мера причастности к традициям — только знак верности первоосновам народной духовной жизни, и она не исчерпывает внутреннего смысла этих работ. Форма бурлуя — утилитарного сосуда, емкости для вина — это только пластический мотив, и в данном случае он имеет смысл метафоры. Не случайно размеры бурлуев, масса материала в них подчеркнуто преувеличены, даже для плотной фактуры шамота они кажутся чрезмерными. Своими формами и ангобным декором бурлуи как бы заявляют о своей принадлежности народному гончарству, но по существу это произведения другого вида — скульптуры. Иллюзия утилитарности этих бурлуев тем не менее не маскарад вещей, недавно столь привлекательный и для художников, и для зрителей. Тут нет места артистическим играм и шутливым превращениям. В этих вещах все подчеркнуто грубо, весомо, значительно — все говорит о том, что это серьезный разговор о важном. Многозначительность таится также и в противоречивом стремлении обозначить керамический материал и гончарную технологию и вместе с тем подчеркнуть их декоративный, а не конструктивный смысл.
Это как бы указания на то, что не только фольклорные традиции одухотворяют вещи, но есть в них опора и на иные ценности.
Легкая асимметрия силуэта «Бурлуев» рождает воспоминание о лепных ленточных сосудах, известных с глубокой древности. Свободный по рисунку и строгий по ритму ангобный орнамент вызывает в памяти емкие языческие символы далеких эпох. Однако все эти исторические реминисценции не самодовлеют. По своей художественной логике «Бурлуи» Н. Коцофана — это декоративные композиции для общественного или уличного интерьера, то есть произведения, способные выполнить актуальные художественные задачи современной практики.
Археологические реминисценции, фольклорные ассоциации и актуальные задачи по эстетизации среды — такое сочетание свидетельствует об особой культурной установке автора, которая, по существу, и составляет главный смысл этих произведений.
Творчество Н. Коцофана — самое высокое проявление духовного, нравственного здоровья молдавской школы керамики.
Творчество керамистов Молдавии — художников, разных по эстетическим ориентациям и творческим пристрастиям,— широко охватывает круг жизненных проблем. Искания одних художников смыкаются с находками других, широта одного дополняет целеустремленность другого, и в результате возникает разносторонняя и целостная картина молдавской культуры, претворенной в керамике.

Гобелен

У молдавского гобелена общие с керамикой принципы развития, но в этом жанре нет сегодня такого накала. Художники спокойно интерпретируют общие тенден-







Т. Греку-Пейчева
«Белый сервиз»

С. Пасечная
Сервиз «Ягодка»

Ф. Греку
Посудные формы

ции развития отечественного гобелена, реалии молдавской культуры проявляются в их верхнем очевидном срезе. Тут не встретишь технических ухищрений — возможности традиционного гладкого ткачества не стесняют свободы, материал и классическая техника выступают как незыблемая данность, которая не располагает к игре, к артистическим интерпретациям. Общее для всех художников молдавского гобелена — исконно народное отношение к ткачеству. Оно сказывается и в круге тем, которые привлекают художников: плодородие молдавской земли, поэзия природы, величие созидательного труда, народные художественные традиции Молдавии, фольклор.

У молдавского гобелена нет амбиции пространственного или живописного произведения. Это всегда ковер в полном смысле этого слова, то есть произведение, которое при всей его уникальности может войти в любой интерьер. Таким образом, в своем предметном качестве гобелен продолжает традицию народного ковра. Однако сложнее и противоречивее оказывается его связь с художественным наследием национального ткачества. Домотканые ковры Молдавии — поистине кладезь идей. Неожиданность цветовых гармоний, ритмических переходов, орнаментальных решений — все говорит о том, что в этом виде творчества на протяжении многих веков концентрировалась художественная энергия народа. И хотя жизнь народного ткачества продолжается и сегодня, реальная практика сохранила лишь незначительную часть исторической традиции. Профессиональное искусство, с одной стороны, как бы и не в силах уйти от моральной обязанности перед этой традицией, но, с другой стороны, не решается непосредственно включиться в нее.

Вот это срединное положение между современными поисками отечественного гобелена и собственной исторической традицией обусловливает сегодня уровень и характер развития молдавского гобелена.

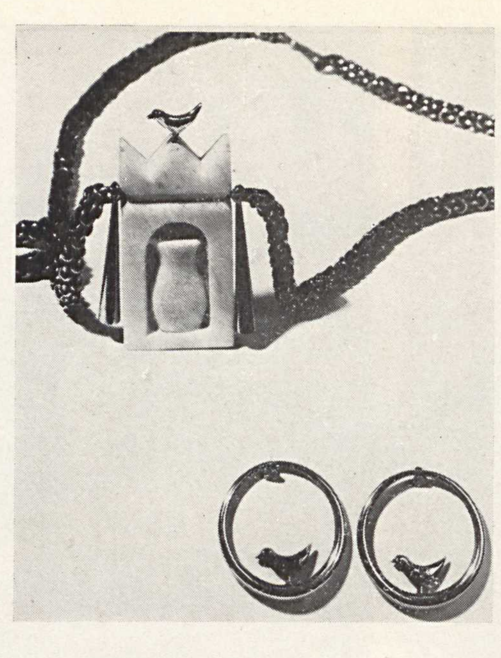
Хотя, безусловно, в этой сфере есть и интересные художники, и работы, отмеченные значительными достижениями. Творческая индивидуальность Марии Рэчилле, почерк Елены Ротару всегда безошибочно узнаваемы на выставках.

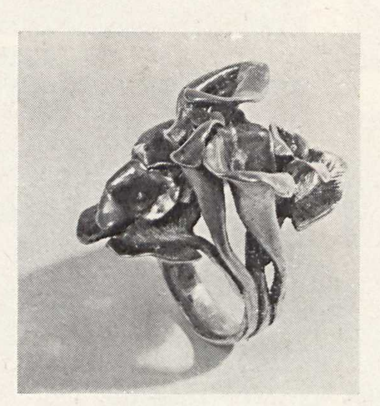
Свою линию составляют в молдавском гобелене работы Марии Коцафан. Своей целенаправленностью, упорной разработкой одной темы отмечено творчество Сильвии Врынчану. Работы художников отличаются не столько личностной окраской, сколько разной степенью приближенности к народной традиции.

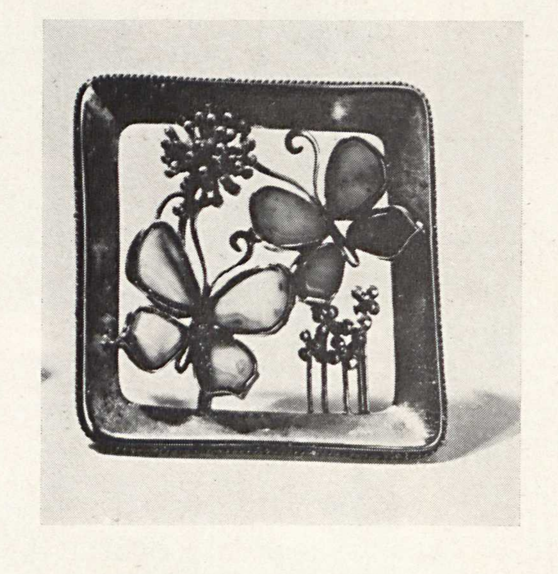
Людмилу Голосееву увлекают современные стихийные проявления народного творчества. Яркие краски, нервные ритмы базарных ковров с розами ощущаются в ее гобелене «Народные традиции».

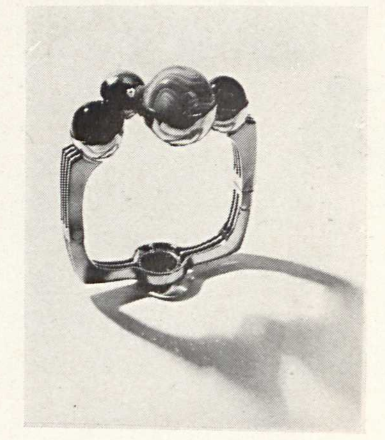
Многие работы Кармеллы Головиновой построены на чередовании полос, напоминающих об узорчатых тканях молдавских мастериц. Целеустремленность творчества Сильвии Врынчану позволила ей ближе всех подойти к теме классического молдавского пэретаре — настенного ковра. В виде прямой цитаты или декоративного мотива народные ковры неизменно повторяются в ее работах. Последнее произведение художницы на сегодня самый интересный пример творческой интерпретации народного ковра в современном гобелене. Подобно станковой картине, художница заключает в деревянную раму вплотную поставленные, свернутые, подобно органным трубам, разновысокие ковры, варьирующие раппорт народного орнамента. Мерному ритму объемов, как основной теме, вторит линейный рисунок орнаментов. Крупный размер гобелена, сложная ритмика произведения, таинственные знаки древнего орнамента придают ему величавость и значительность.

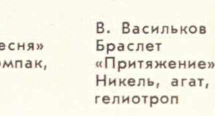
Думается, что эта работа не только достижение в творчестве Сильвии Врынчану, но и некий выход на новый уровень поисков молдавских художников гобелена.











Г. Кожушнян
Комплект «Песня»
Мельхиор, томпак, мрамор

А. Марко
Кольцо «Калы»
Мельхиор

В. Васильков
Броши «Воспоминание»
Серебро, агат, нефрит, сердолик

В. Васильков
Браслет «Притяжение»
Никель, агат, гелиотроп

Сегодня работающие прикладники Молдавии — первое поколение художников. Это дает неограниченную свободу — все впервые, но это и обязывает — сегодня складываются векторы будущего движения. И нужно отдать должное: творчество прикладников содержит этот пафос пионеров. Это, действительно, энтузиасты и работники.

Целесообразность лежит в основе всей их деятельности, даже в экспериментаторских поисках.

Ощущение себя первопроходцами сообщает их работам серьезность и основательность.

Полет фантазии, склонность к остроумию, игра парадоксами оказываются в этой атмосфере как бы недостаточно основательной целью творчества. Одинаково чуждаются молдавские художники и громких и театрально зыбких образов. Остались в стороне они и от распространенного пристрастия к изображению абстрактных понятий, таких как «космос», «время». Они не торопятся разделить художественные увлечения, порожденные чужой практикой. У них есть свои цели.

В Молдавии происходит трудная и важная работа по зримому воплощению культуры в предмет, в современную среду. И главное сегодня — определение параметров, масштаба, интонаций своей культуры.

То что первое поколение художников-прикладников ощутило эту задачу как свою и оказалось способным приступить к ее решению — можно считать показателем их творческой зрелости.

Фото С. Онанова

Эксперименты в стекле

Григорий Островский

Ф. Черняк
Композиция
«Тунгусский
метеорит»
Стекло



Франц Черняк принадлежит к львовской школе советского художественного стекла, являющейся, как известно, наследницей и продолжательницей традиций украинского народного гутного стеклоделия. Эта традиция стала той почвой, на которой взросло и окрепло направление, органически влившееся в современный художественный процесс профессионального декоративного искусства.

Творческая судьба Франца Черняка характерна для львовских стеклоделов. Он прошел все этапы становления, не минуя ни один из них: был рабочим-стеклодувом, закончил училище прикладного искусства, затем львовский институт, уже много лет главный художник керамико-скульптурной фабрики, участник многих выставок и симпозиумов, заслуженный художник Украины; его персональная выставка с успехом прошла во Львове, Киеве, Ленинграде. Тонкое и глубокое ощущение стекла как материала искусства, знание и владение возможностями гуты, свободная формовка, в процессе которой спонтанная непосредственность импровизации играет не меньшую роль, чем рациональная выверенность замысла, любовь к богатой и нарядной палитре, развитое изобразительное начало, идущее от органической близости художника к природе, — все это не то что усвоено, но впитано Ф. Черняком, выросшим и творчески созревшим в атмосфере украинского гутного художественного стекла, жизнестойких традиций «стеклянного фольклора». Этот «генетический код», видимо, уже навсегда останется в творчестве художника, определяя его мажорный лад, эмоциональность, приверженность к впечатлениям и реалиям окружающей жизни.

Органическое врастание художника в почву традиции очевидно, но оно никак не означает неподвижности его творчества. Напротив, одна из последних работ Франца Черняка — композиция «Времена года» может служить убедительным примером динамичной эволюции. Тонкость и поэтичность цветовых ассоциаций, свободных от иллюстративности и правдоподобия, говорят о следующем этапе в развитии художника.

Мастер со стабильной, устоявшейся репутацией, еще более подкрепленной успехом недавней персональной выставки, решается на крутые повороты. Традиции, родная почва, приобретенный опыт, разумеется, не исчезают бесследно, но в известной мере уходят вглубь, образуя основу творческого устремления к новым горизонтам.

Последние по времени работы Франца Черняка разительно не похожи на предыдущие. Вместо декоративной праздничности красок — почти аскетическое сопоставление немногих цветов, вместо сочной лепки — сдержанность самоограничения. Но появляются новые качества. Настойчиво экспериментируя с окисями металлов, дающими в сочетаниях с расплавленным стеклом и в различных режимах обжига богатую гамму фактурно-тоновых нюансов, художник добивается острых и впечатляющих эффектов. Покрытые окалиной куски стекла воспринимаются частицами неведомой материи, опаленной космическими скоростями. Технологическая находка становится источником замысла тайны тунгусского метеорита,— композиции необычной и художественно убедительной. Использование подобных реакций металлических покрытий с красным и черным стеклом приводит художника к «Кратерам», в которых цвет и форма вызывают ассоциации с кипящей и остывающей лавой, прокладывающей на склонах вулканов ложе огнедышащего потока.

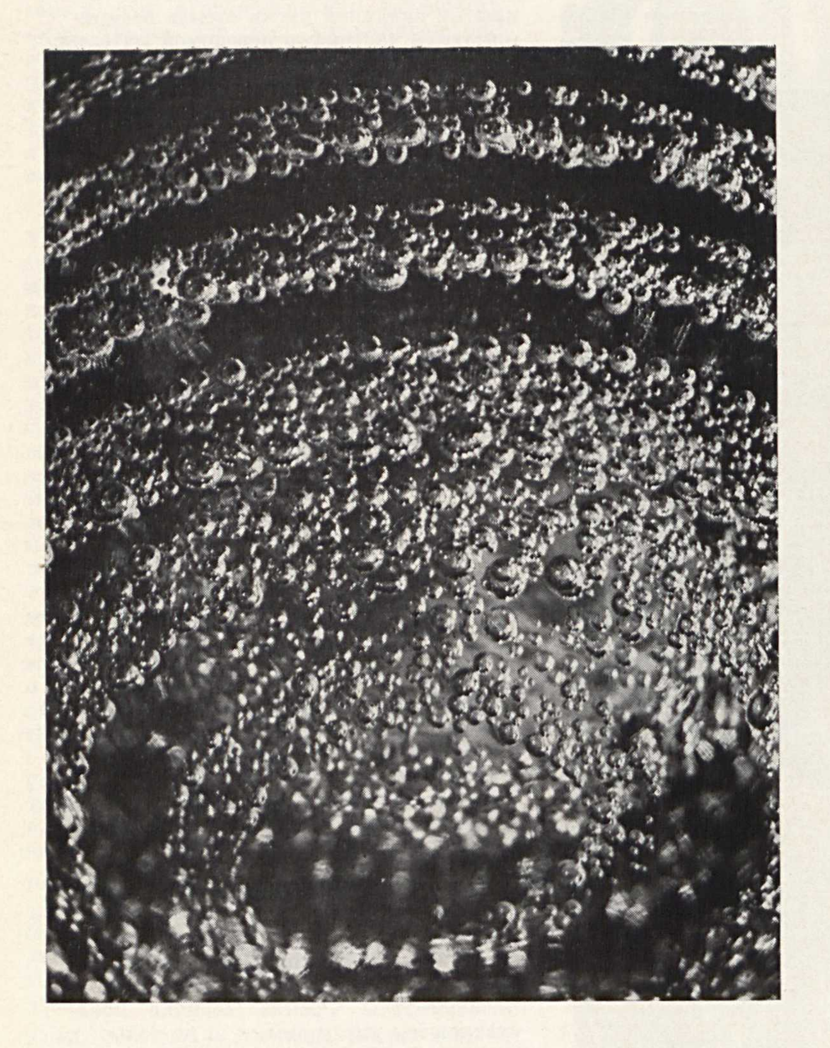
Нескрываемая грубость шероховатой фактуры, рождающая в памяти ощущение таинственной патины давно минувших эпох, серебристо-серые оттенки цвета определяют своеобычный историзм цикла «Торсы». Стекло проверяется уже не на звонкую прозрачность или прихотливую игру света, цвета и форм, а на плотность, весомость, монолитность крупных и монументальных объемов — при относительно малых, чуть ли не миниатюрных размерах. Редукция металлических соединений на поверхности стекла служит при этом одним из решающих стимулов ассоциативного восприятия серии.

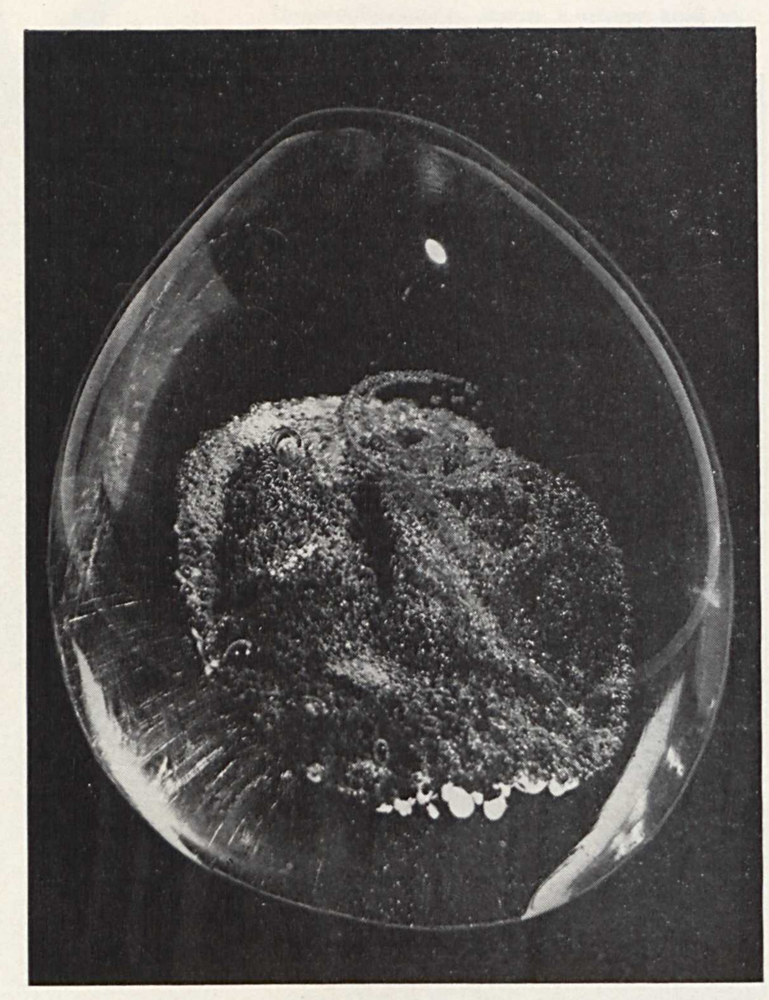
Иной технологический и образный ход использует художник в композиции «Планеты». Возвращаясь к качествам идеально прозрачного стекла, он отливает столь же идеально правильные сферы. Бесчисленные пузырьки воздуха образуют в их глубине стремительно закрученные спирали, и в их вихревом движении видятся воображаемые параболы небесных тел; сама же небольшая, но плотная, сплошная, тяжелая масса стекла воспринимается в силу его бесцветности метафорой «сжатого» бесконечного пространства.

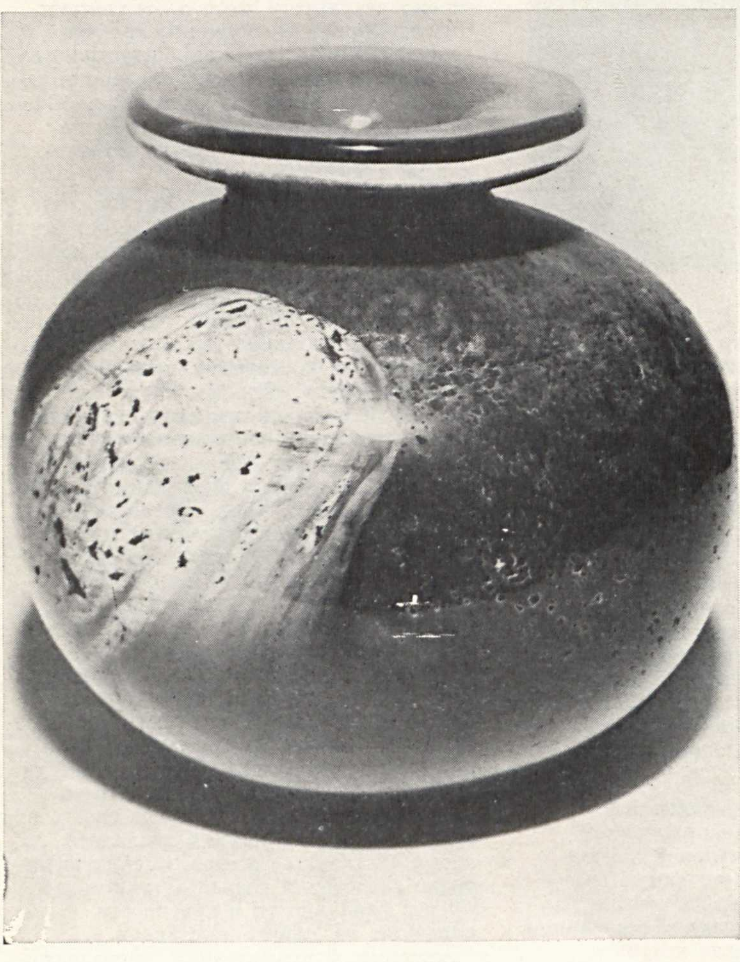
Эксперименты Франца Черняка представляются интересными, и не только по своему результату, но и по тенденции. Опыты служат расширению спектра художественного стекла, обогащению его палитры, в конечном счете возрастанию власти художника над материалом. Очевидно, это важно и само по себе, но прежде всего в плане новых образно-пластических идей.

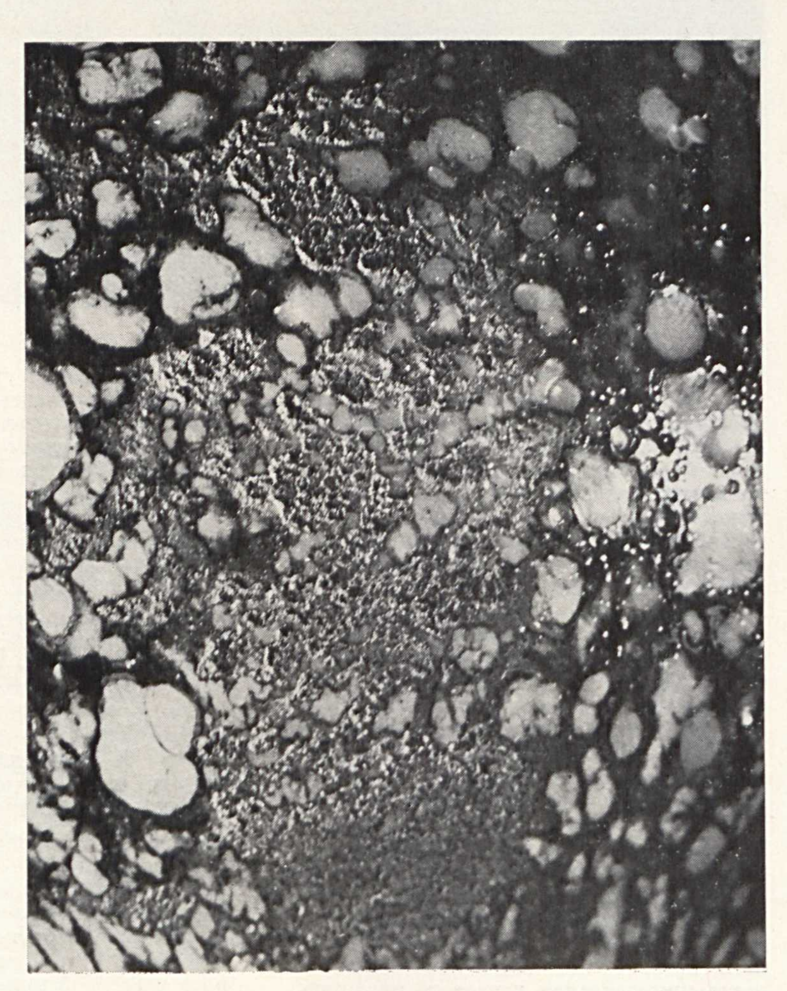
И здесь проступает одна симптоматическая особенность, присущая не одному Ф. Черняку, но некоторому, быть может, еще не вполне оформившемуся, направлению в современном стекле. Речь идет об известной трансформации распространенных критериев «красоты» в стекле: к таким работам Ф. Черняка, как «Тунгусский метеорит», «Торсы» или «Планеты», равно как и ко многим произведениям А. Бокотея, они неприложимы. Гармония узнаваемых форм, любование яркой декоративностью цвета и пластики, открытая эмоциональность, легко прослеживаемые связи с чувственно осязаемым миром природы — все это решительно теснится иными категориями. Установка на необычность и новизну техники, приема, пластики приобретает характер программности; ассоциативные ходы становятся все более опосредованными и отдаленными, а в качестве движущей энергии образа выступают сгущенность интеллектуального начала, философичность художнической мысли, устремленной за пределы обыденного сознания. Быть может, эта тенденция явилась своего рода реакцией на ощутимую в последнее время «усталость» жанра, имеющую нередко следствием возрастание коэффициента банальности и красивости, столь нередких на наших выставках.

Тенденция к проявлениям интеллектуального начала вполне определенно дает о себе знать в декоративном искусстве Прибалтики; выступает она и в творчестве некоторых ленинградских и московских художников, проявляется и в работах львовян, в частности, в последних работах Ф. Черняка.









Фрагмент декора
окисью металла

Ф. Черняк
Композиция
«Рождение»

Ф. Черняк
Ваза
Декор окистью металла

Фрагмент композиции
«Космос»

Реалогия — наука о вещах

Михаил Эпштейн

Декоративно-прикладное искусство двойственно по своей природе, что отражено даже в его названии. Вещи, создаваемые художниками-прикладниками, дизайнерами, мастерами-ремесленниками,— это, с одной стороны, произведения искусства, условные по форме, наделенные множеством украшающих или изобразительных элементов. С другой стороны, эти вещи не замкнуты в особом пространстве эстетического восприятия, что отличает их от произведений других видов искусства: картин и скульптур, театральных спектаклей и музыкальных пьес. Произведения декоративного искусства по сути своей предназначены разделять судьбу вещей — использоваться в быту, взаимодействовать с людьми, изнашиваться, стареть, утрачивать первоначальную денежную стоимость и приобретать другую, более важную — становиться частью человеческой жизни. В декоративно-прикладных произведениях нагляднее, чем в каких-либо других, совершается переход художественной функции в житейскую; через них проходит та самая граница, которая обычно разделяет миры искусства и жизни. К этой границе мы должны быть особенно внимательны, потому что в данном случае она играет не разделительную, а синтезирующую роль, не противопоставляет «вещь» и «произведение», а создает их единство. Это целостное произведение-вещь выделяется среди других произведений своей «приложенностью» к жизни, а среди других вещей — своей художественной «декоративностью».

Между тем в настоящее время лишь один из аспектов этого декоративно-прикладного двуединства подвергается сколь-нибудь систематическому изучению — именно художественный, декоративный. Конструкция, форма, фактура, композиция произведения, структура его взаимоотношений с пространственной средой — вот что привлекает внимание исследователей. И это вполне закономерно, коль скоро наукой, полномочно и всеохватно изучающей декоративно-прикладное творчество, считается искусствоведение. Но при таком подходе из области рассмотрения исключается все, что объединяет декоративные произведения с другими вещами,— остается то, что объединяет их с произведениями других искусств. В результате стул, на котором сидят, лампа, при свете которой читают, ваза, в которую ставят цветы, изучаются в принципе теми же методами, что картины или скульптуры. Вещь как будто не живет в естественно присущей ей среде, в единственно созданной для нее обстановке, где вполне раскрываются ее свойства и возможности,— она ставится в ряд чисто художественных объектов, статуарных и изолированных, занимает как бы «выставочную» позу, и это считается необходимой предпосылкой ее изучения. Но поскольку очевидно, что стул, ваза или светильник все-таки по природе своей не предназначены для такого чистого созерцания, как картины и скульптуры, то отрешенное их положение провоцирует подмену — они начинают восприниматься подобно экспонатам художественных, исторических, археологических, краеведческих музеев.

Исключая декоративное произведение из разряда вещей с их живой, развивающейся судьбой, мы тем самым как бы переводим его в разряд экспонатов, то есть застывших вещей с завершенной судьбой. Еще не имея судьбы, декоративная вещь обрекается уже ее не иметь. Если это не всегда происходит на практике, то почти всегда происходит в теории, рассматривающей декоративную вещь либо искусствоведчески — как произведение, либо музееведчески — как редкий, ценный экспонат. Но что происходит (или по крайней мере должно происходить) между рождением декоративной вещи в качестве произведения и ее завершением в качестве экспоната, что происходит с вещью в мире вещей — этого никакая научная дисциплина в настоящее время пока не трактует.

Мы далеки от того, чтобы предъявлять декоративно-прикладному искусствознанию какие-либо упреки — оно исследует в своем предмете то, что подлежит его ведению и что на самом деле является искусством. Вопрос вот в чем: должна ли наука о декоративно-прикладных произведениях — о резной мебели, о расписной посуде и т. п.— быть только искусствознанием, не должна ли она еще быть и вещеведением, или — используя международный способ словообразования — реалогией (от латинского res — вещь)? Пока слово «вещеведение» звучит непривычно для слуха — но рано или поздно, я думаю, оно должно появиться, ибо огромное большинство вещей, повсеместно и повседневно нас окружающих, никак не укладывается в рамки уже существующих дисциплин, изучающих вещи,— технической эстетики, промышленной технологии, товароведения, искусствознания. Конечно, вещи, прежде чем попасть в руки владельцев, проходят, как правило, и через фабричный цех, и через торговую сеть, часто еще и через проектное бюро дизайнера, иногда — через мастерскую художника-прикладника. Но ведь сущность вещи совсем не сводится к техническим качествам изделия, или к экономическим свойствам товара, или к эстетическим признакам произведения. Вещь обладает особой сущностью, которая возрастает по мере того, как утрачиваются ее технологическая новизна, товарная стоимость и эстетическая привлекательность. Наряду с материальной, исторической, художественной ценностью, присущей немногим вещам, каждая вещь, даже самая ничтожная, может обладать личностной, так сказать, «лирической» ценностью, и это зависит от степени ее пережитости, от того, насколько освоена она в духовном опыте владельца.

Вся человеческая жизнь в значительной мере откладывается в вещах как своеобразных геологических напластованиях, по которым можно проследить смену возрастов, вкусов, привязанностей, увлечений. Детские игрушки — мяч, кукла, совок... Ластик, ручка, пенал, портфель... Рюкзак, лыжи, теннисные ракетки... Настольная лампа, книга, тетрадь... Сумочка, кошелек, зеркало... Бумажник, ключи, разнообразные документы... Ножницы, вязальные спицы... Лопата, клещи, молоток... Компас, часы, термометр... Чашки, тарелки, привычный стул у окна... Простой камешек, привезенный когда-то с моря,— на нем привык останавливаться взгляд... Каждая вещь включена в целостное магнитное поле человеческой жизни, заряжена ее смыслом, обращена к ее центру. С каждой вещью связаны определенное воспоминание, переживание, привычка, утрата или приобретение, раздвинувшийся жизненный горизонт. Обычность вещей как раз и свидетельствует об особой значительности, которой лишены вещи «необычные»,— о способности входить в обыкновение, срастаться со свойствами людей и становиться устойчивой, осмысленной формой их существования. Само противопоставление «вещное» — «человеческое» можно провести лишь условно, в рамках той, так сказать, «человещной» общности, которая имеет в человеке свое «чело», а в вещности — его продленное «тело». Что ни вещь, то особый выход человека вовне: в природу или в искусство, в пространство или в мысль, в движение или в покой, в созерцание или в творчество. Все основные составляющие человеческой жизни находят соответствие в вещах, как в буквах, из которых слагаются полносмысленные поступки, ситуации, взаимоотношения. Нет ни одной вещи — от автомашины до пуговицы, от книги до фантика,— которая не имела бы своего места в культуре и не приобщала бы к ней, требуя от владельца встречного внимания и осознания. Ведь совокупностью окружающих вещей отчасти определяется его собственное положение в мире, осмысленность его существования. Выпавшая из смысла вещь — разрыв в системе связей с окружающими и с самим собой.

Вот здесь, вокруг вещей, встречаемых нами на каждом шагу, и образуется область, еще ждущая своего исследователя. Предмет вещеведения — это такая сущность вещи, которая несводима к ее техническим, экономическим, эстетическим, утилитарным свойствам, хотя и проявляется через них. Эта сущность, способность сживаться, сродняться с человеком, раскрывается все полнее по мере того, как другие свойства вещи отходят на задний план, обесцениваются, устаревают, и от человека зависит — своим опытом и вниманием раскрыть эту сущность, превратить самоценность вещи в ценность для себя. Для того и нужно вещеведение, чтобы научить людей постигать в вещах их нефункциональный смысл, не зависимый ни от товарной стоимости, ни от практических достоинств, ни от исторической значимости их как экспонатов.

Для музейного работника существенна некоторая «эпическая» дистанция между вещью и той действительностью, из которой она извлечена и которую представляет как бы издалека, отстраненно. Эта дистанция необходима для установления объективной значимости вещи, для испытания ее временем, общественным признанием, для научного исследования ее подлинности и представительности. Но столь же необходимо изучение «лирического» значения вещи, раскрытого не извне, с точки зрения эрудированного музейного специалиста, а изнутри той самой духовной и культурной ситуации, в которой вещи действуют и живут как не отделимые от жизни своего владельца. Вещеведение должно быть «вовлеченным» опытом осмысления вещей, наиболее близких каждому из нас: не удаленных в историческое прошлое, не отнесенных к чуждой природной или этнической среде, не принадлежащих какому-то выдающемуся лицу — а будничных, обычных, своих; опытом их

освоенности. Действительно ли мы понимаем, что значат эти вещи для нас? Как, входя в наше ближайшее окружение, они ведут за собой дальние, всеобъемлющие смыслы, связывают нас с целостной системой культуры, с ее традициями и возможностями; как прочерчивается через них линия личной судьбы, перспектива внутреннего становления? Подлинный смысл вещей раскрывается именно из точки их жизненного осуществления — как присутствующий здесь и сейчас, в растущих пределах того сознания, которое пользуется ими, воплощается в них.

Хотелось бы предложить одно предварительное терминологическое разграничение — «предмета» и «вещи», которые обнаруживают совершенно разные типы контекстных сочетаний с другими словами. «Предмет» требует в качестве дополнения неодушевленного существительного, а «вещь» — одушевленного. Мы говорим «предмет чего? — производства, потребления, экспорта, изучения, обсуждения, разглядывания...», но: «вещь кого? — отца, сына, жены, подруги, приятеля, попутчика...» Язык никогда не лжет, и в данном случае он лучше, чем любое теоретическое рассуждение, показывает разницу между предметом и вещью, между принадлежностью одного и того же явления к миру объектов и к миру субъектов. Суть в том, что вещь по природе своей не является предметом, объектом какого-либо воздействия, но выступает как собственность, как принадлежность субъекта, «своя» для кого-либо. «Изделия», «товары», «экспонаты» и т. п.— это, в сущности, разные виды «предметов»: предметы производства и потребления, купли и продажи, собирания и созерцания. Между предметом и вещью примерно такое же соотношение, как между индивидуальностью и личностью: первое — лишь возможность, субстрат второго. Предмет превращается в вещь по мере его духовного освоения, подобно тому как индивидуальность превращается в личность в ходе своего самосознания, самоопределения, напряженного саморазвития. Сравним еще: «он сделал хороший предмет» — «он сделал хорошую вещь». Первое означает — произвести что-то руками, второе — совершить поступок: в древнерусском языке слово «вещь» исконно значило «духовное дело», «свершение»,— и это значение, приводящее и в современную интуицию вещи, должно раскрываться теорией. В каждом предмете дремлет что-то «вещее», возможность какого-то человеческого свершения; выявить это — одна из труднейших задач исследователя.

Для науки о прикладном искусстве особенно важно учесть эту сторону своего предмета: его принадлежность миру вещей, где произведения, созданные человеческими руками, продолжают свою судьбу в руках других людей. То, что декоративная вещь изначально является творческой, рукотворной, вовсе не обрекает ее на «экспонатную» пассивность и отрешенность,— напротив, предполагает, что она и в дальнейшем будет более активно вторгаться в жизнь людей, более органично сплетаться с индивидуальными судьбами, чем стандартные промышленные предметы. Декоративное произведение — это вещь мастера, и значит, на роду ей написана личная принадлежность, которая сполна осуществится, когда она станет вещью хозяина. Иначе получился бы огорчительный парадокс: вещь, наиболее «освоенная» по способу сотворения, стала бы наиболее «отчужденной», ничьей по способу существования, чистым объектом, предметом отстраненного созерцания, тогда как даже стандартные предметы входят в быт, становятся личными вещами, обретают судьбу.

Если конечная цель декоративно-прикладного искусства — так или иначе воздействовать на формирование всей предметной среды вокруг человека и становиться непрерывно возрастающей частью этой среды, то наука о таком «вещепреобразующем» искусстве должна быть вещеведением в такой же мере, как и искусствознанием. Более того, само художественное творчество в этом случае может быть осмыслено как особый вид «хозяйского» освоения вещи, а мастерская — как вид жилища, где совершается такое освоение. Если можно изучать художественные свойства вещи, то почему нельзя изучать вещные свойства произведения? Сотворение вещи — лишь первый эпизод в долгой истории ее обживания людьми, и художественность при таком подходе образует лишь одну из проблем, далеко не единственную, которой может и должно заниматься вещеведение.

*

Вся эта проблематика не носит отвлеченно-методологического характера, она продиктована реальными процессами, которые на протяжении последних десятилетий и, можно сказать, на наших глазах меняют судьбы вещей. Вещеведение имеет особую актуальность, поскольку и та «личностная» сущность вещей, которую оно призвано постигать, по-настоящему выявляется только сейчас, в эпоху их растущего обезличивания.

Знаменательно, что именно в нашем веке слова «вещь», «вещественность», «вещественное» нередко начинают восприниматься с подозрением — как несущие угрозу духовности. Но ведь известно, что не вещь повинна в «овеществлении» — это свойство человека, низводящего себя до уровня вещи, а не вещи, всегда имеющей потенцию восходить до человека, одухотворяться им. Нет необходимости и в возвращении к ручному способу производства вещей, к чему призывали такие разные мыслители, как, скажем, У. Моррис, М. Ганди или М. Хайдеггер. Вещь может быть приручена человеком, даже если вышла со станка, с самого усовершенствованного и безликого конвейера. Ведь она все равно попадает в дом, где человек приобщает ее к своему сокровенному житью-бытью, наделяет множеством прикладных и обобщенных, сознательных и бессознательных значений. Потребление вещи — будь то сервировка стола, смотрение телевизора, ношение очков или чтение книги — только тогда, как ни парадоксально, переходит в потребительство, когда вещь потребляется не до конца, усваивается не всем существом человека. Банальный пример — книга, в которой «потребляется» только красивый цвет обложки или, в лучшем случае, сюжет. Потребленчество — это когда вещь, придя в дом к своему владельцу, остается отчужденной и непотребленной, словно бы она по-прежнему красуется в витрине или на магазинной полке.

Двадцатый век создал два грандиозных символа отчуждения вещи: склад и свалку. С одной стороны — вещи, не дошедшие до человека, не нуждающиеся в нем, надменно поблескивающие безупречными покрытиями, яркими этикетками. С другой стороны — вещи брошенные, потерявшие внимание и заботу человека, запыленные, загаженные, заскорузлые, преждевременно ржавеющие. Накопительство и попустительство — явления противоположные, но в глубине взаимосвязанные, у них одна причина — неосвоенность вещей, на которые у человека не хватает души. Если вещь не входит до конца в человеческую жизнь, остается по сути складской или магазинной, то это невостребованное в ней и обрекается на запустение, бессмысленное ветшание и разложение. Между складом и свалкой нет принципиальной разницы в том смысле, что одно может, минуя область человеческого освоения, превращаться в другое, из роскоши — в ветошь.

В искусстве XX века образ обездушенных вещей неоднократно находил воплощение. Достаточно вспомнить поп-арт, громоздивший груды натуральных и натуралистически воспроизведенных вещей с их броской магазинной внешностью, до которых, кажется, еще не коснулась рука человека. С другой стороны, в некоторых версиях концептуализма приобрели значимость бедные, потертые, сиротливые, брошенные вещи (устаревшие документы, расшатанные стулья-инвалиды), до которых уже никогда не коснется человеческая рука — разве что выбрасывая их. История XX века немало поработала на то, чтобы разорвать смысл и вещь, противопоставить человеку его собственное окружение — и искусство не могло не отразить этого отчуждения в образах пугающих и жалких, в лоске вещей неприкосновенных, как идолы, в тлене вещей неприкасаемых, как парии. Но витрина и помойка — это лишь крайние пункты, между которыми движется вещь; знаменательные сами по себе, как пределы отчуждения, они не исчерпывают собственной сущности вещи, подвижной, переменчивой, странствующей. Путь вещи проходит через руки людей, через многочисленные, смыслосозидающие прикосновения к их судьбам. Если даже принять за начальное местоположение вещи магазинную полку, за конечное — мусорную яму, то середина и сердцевина вещи — это ее пребывание в доме, понятом широко, как мир, обжитый человеком. Здесь вещь утрачивает холодное сверканье, но не меркнет под слоем забытья, ибо те же пальцы, которые затускняют ее блеск, очищают ее от пыли,— можно сказать, что она вся состоит из прикосновений, незримо вылепливающих ее сущность. Вовсе не отдельность, не внеположность человеку, а именно прикосновенность образует главное в вещах, каждая из которых рассчитана на то, чтобы быть тронутой, взятой, перенесенной, а некоторые имеют ручки и рукоятки, словно бы протянутые человеческой руке. Вот эти вещи, чей состав может быть машинной выделки, но чья сущность вылеплена руками, источает их теплоту,— и должны постигаться вещеведением, как произведения повседневного духовного творчества.

Перед нами встает задача расколдовать вещь, вызволить ее из отрешения и забытья; при этом «домашность» должна раскрыться как культурная категория, знаменующая полную душевно-телесную освоенность вещи, приобщенность ее к жизни. И дом может быть превращен в склад или свалку (или то и другое вместе) — но тогда он перестает быть домом, местом, где все существа и вещи — свои друг для друга.

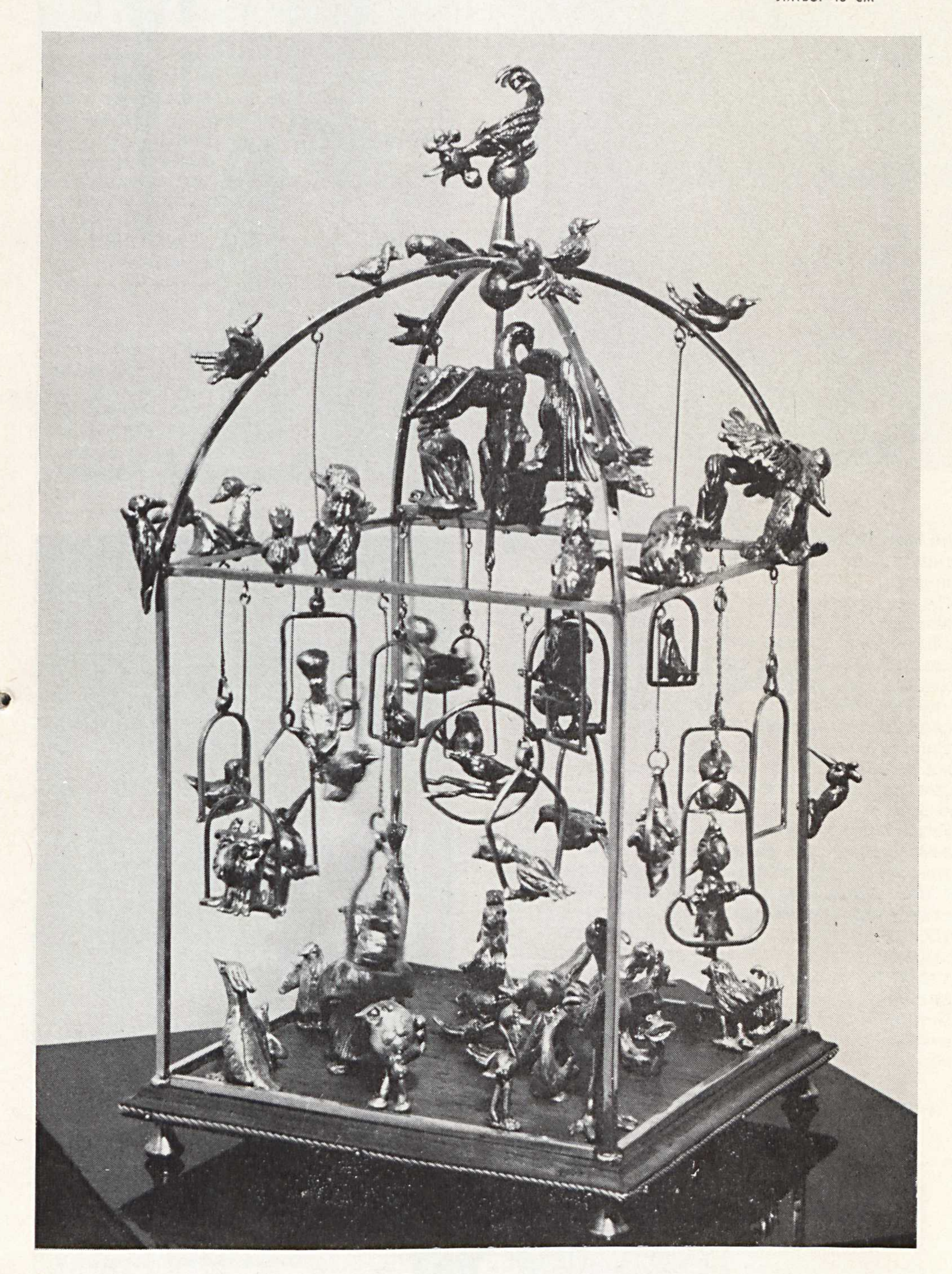
В этом смысле вещеведение должно представлять собой еще и самопознание домашней культуры: она заслуживает быть широко представленной, выведенной за пределы частного быта в большой мир, чтобы и он, находя в доме свой малый прообраз, становился по мере освоения все более домашним.

(окончание на стр. 44)

Ленинградская ювелирная пластика

Нина Василевская

А. Беланов
«Птичий рынок»
Литье. 40 см



Ленинградские художники предложили новую для традиционного ювелирного дела, но уже достаточно виденную в керамике и стекле творческую ориентацию — создание декоративных композиций. Их демонстрация сосредоточена на выставках «Ювелирная пластика», которые устраиваются ежегодно с 1982 года в Голубой гостиной ЛОСХ. Сам факт экспонирования в этом зале уже обязывает авторов к показу произведений нетривиальных, новаторских. Ибо Голубая гостиная все более становится ареной острых дискуссий по поводу выставляемых здесь работ в разных видах и жанрах. В критериях оценки этого нового художественного явления представляется существенным подчеркнуть два момента. Первый — особая роль эксперимента в развитии декоративно-прикладного искусства двух последних десятилетий, самоценность так называемого уникума в триаде уникум — серия — тираж. Второй — само конкретное название выставки, в котором заключена определенная программность.

Достаточно распространено мнение, что экспериментальные произведения декоративно-прикладного искусства представляют собой некий первый этап дальнейшего развития, своего рода образец для последующей переработки в тиражное изделие. Эта мысль упорно повторяется с самого начала разделения декоративно-прикладного искусства на две линии — уникальную, декоративную, и массовую, утилитарную. Но линии эти размежевались достаточно скоро и развиваются параллельно, каждая утверждаясь в своей специфике.

«Ювелирная пластика» возникла прежде всего как потребность создания принципиально новых вещей, а не неких проявлений художнического самовыражения. Это выставка не заявок и идей, а произведений. Не этюдов или эскизов, а вещей, обладающих своей самоценностью и эстетической значимостью.

Разумеется, художник из всего черпает и накапливает багаж выразительных средств своего искусства, и любой эксперимент, любая форма проявления творческой энергии ему только благо. Но критике следует оценивать подобные работы во всех аспектах серьезных профессиональных требований.

Остановившись на названии «Ювелирная пластика», художники тем самым предопределили критерий оценки своих произведений, и от вдумчивого отношения к названию во многом будет зависеть и дальнейшее развитие этого движения, специфика новой образности.

Почему же пластика, а не композиция? Сейчас эти слова употребляются почти как синонимы. Керамические композиции тоже часто называют керамопластикой. Однако конструктивная природа этих понятий различна. Почти все словари определяют термин «пластика» как синоним ваяния и даже более общо — скульптуры. Но если подойти к этому более профессионально, то можно усмотреть существенные различия. Эти различия, например, аргументированно изложены скульптором В. Н. Домогацким в его теоретических работах. «Ваяние и пластика две основные категории скульптурной формы. Если типичная форма пластики — свободно развивающаяся скульптурная форма, находящая наилучшее свое выражение в оформлении мягких аморфных материалов, то форма ваяния, подчиненная и организованная стереометрическим объемом блока, находит наилучшее свое выражение при оформлении твердых материалов». Им приводится сравнительная таблица основных изобразительных средств художественной выразительности, присущих форме ваяния и форме пластики, которая убеждает, что пластика более свободная пространственная структура.

Итак, самоценность художественного образа, цельность отдельно взятого произведения и развитие скульптурной формы по законам пластики — вот что определяет новое движение в современном ювелирном искусстве.

Пласты, фигуративные группы, пластины, мини-маркетри (всего 2 см), серебряная паутина, флоральные мотивы, металлическая сетка с узором каменной мозаики, зонтики в натуральную величину — вот новая ювелирная пластика. И не хочется ни громких слов, ни сложных толкований. Родились именно вещи. У них своя эстетическая природа, своя функция. Они просятся в руки, в дом. Они созданы, чтобы жить с человеком.

В последней волне развития нашего искусства, буквально захлестнувшей нас громкостью образов, крупномасштабностью, плакатной броскостью, так недостает роздыха, отлива, тишины. Работы ленинградцев будто созданы именно для такого отдохновения.

В этом движении, конечно, есть свои нерешенные проблемы. Например, новые материалы и техники — лучше или хуже они привычных?

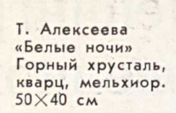
Современный художник-ювелир поставлен в весьма затруднительное положение. По сути, у него отнят материал, искони принадлежавший его делу. Его руки еще не отвыкли от традиционных ремесленных навыков, его мышление еще развивается в традиционных образах, а ему уже надо создавать нечто новое в соответствии с новыми условиями.

Опубликованный в «ДИ СССР» (№8, 1984) материал о состоянии ювелирного дела в нашей стране, опрос художников подтверждают, что в их сознании превалирует ностальгия по золоту, серебру, драгоценным металлам. Но «к чему бесплодно спорить с веком». С каждым годом, в каждой области художественного творчества все настойчивее и ощутимее встает необходимость быть сегодня не только талантливым, не только умным художником, но еще и остроумным! Уметь превращать «дефект в эффект», как никогда, уметь извлекать из новых материалов потаенные художественные свойства.

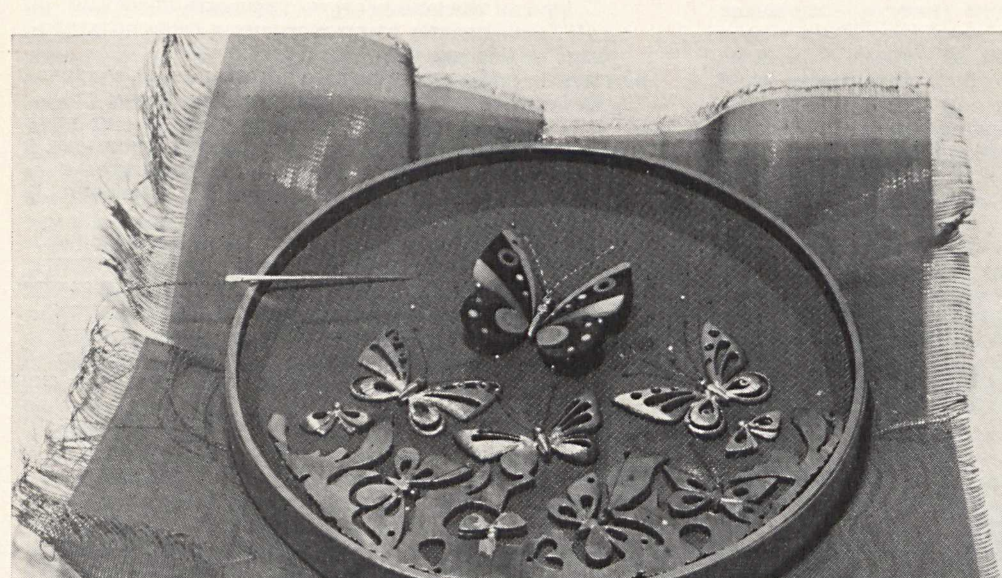
Художники должны понимать, что в работе с искусственными материалами нет коллизии с содержанием. Хотя качествен-

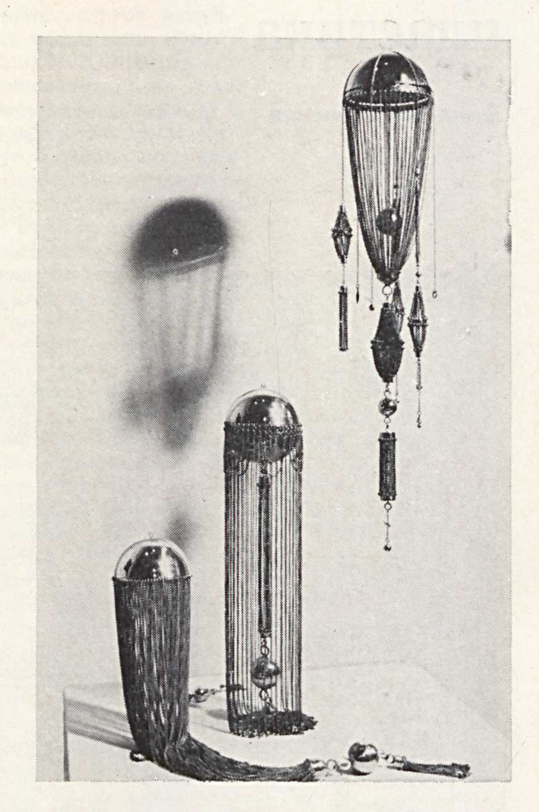
Н. Быкова
«Начало»
Латунь, соли.
Д — 16 см

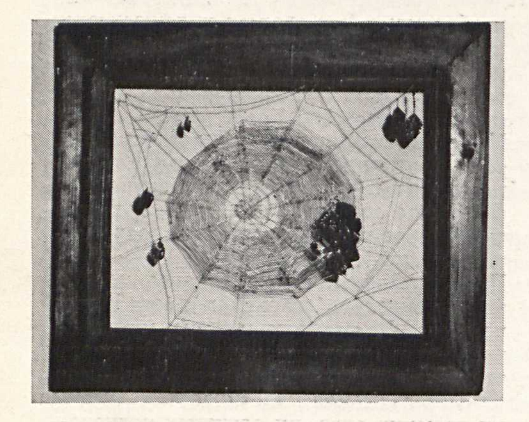
Т. Белкина
«Воздухоплавание»
Медь, латунь
В — 30 см



Т. Алексеева
«Белые ночи»
Горный хрусталь,
кварц, мельхиор.
50×40 см





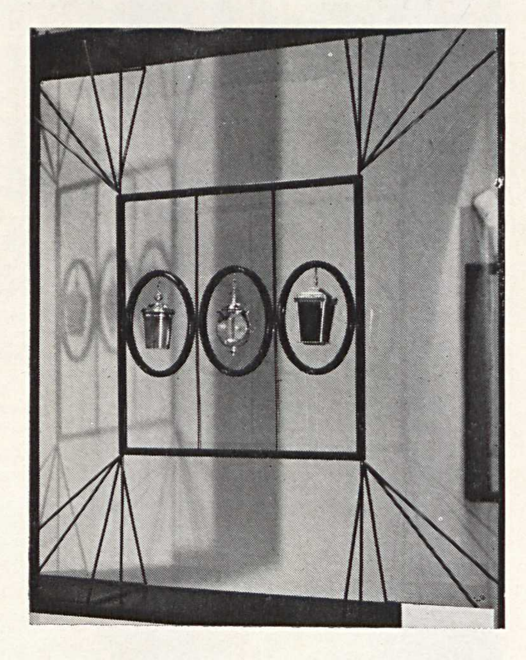


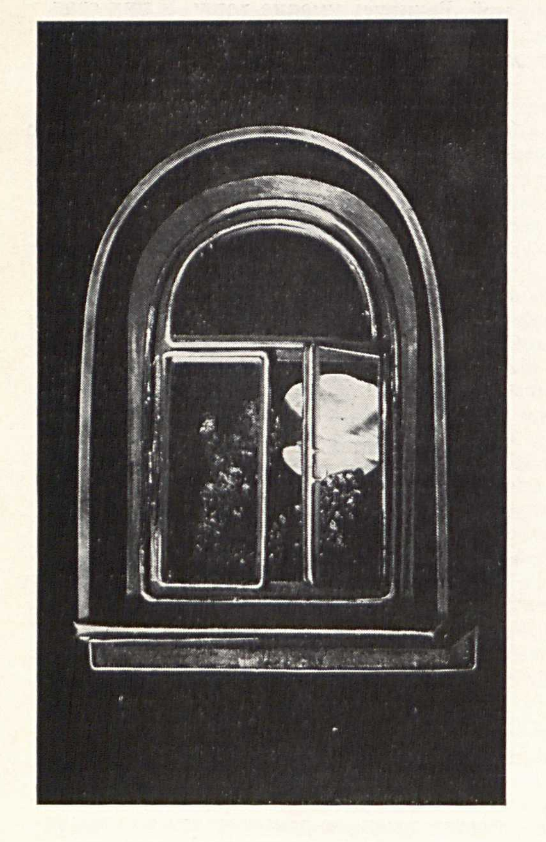
но они обычно ниже природных, однако таят в себе многие декоративные возможности.

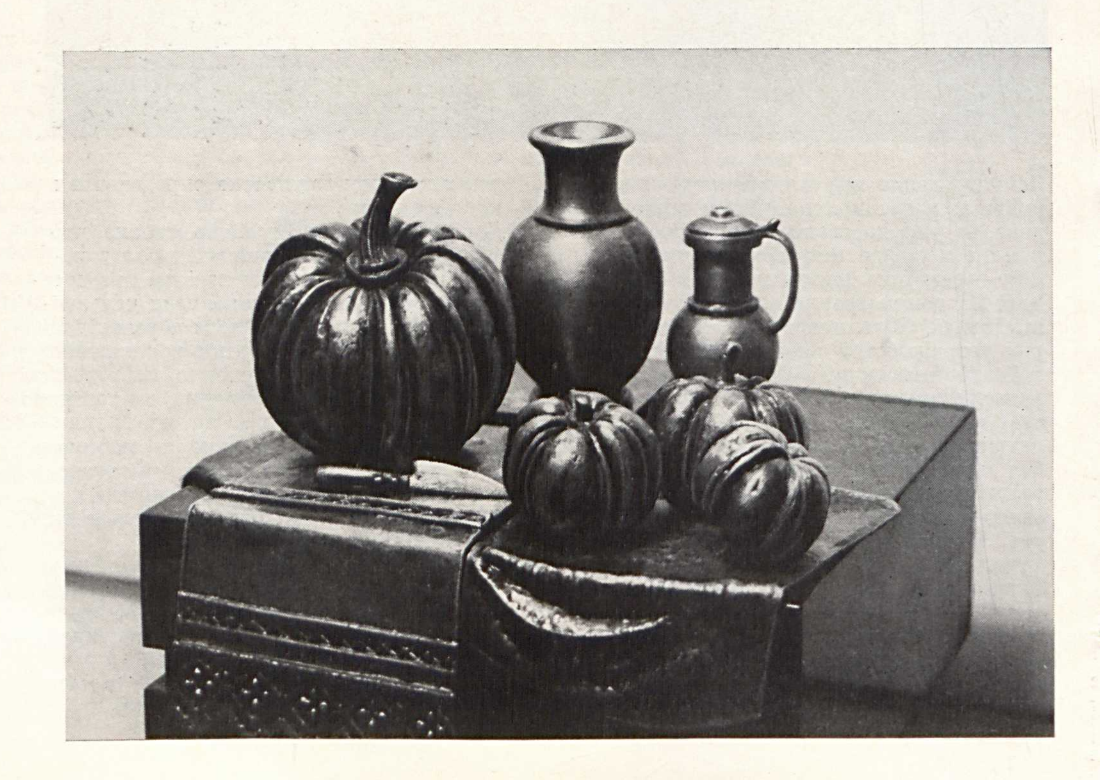
Их техническая обработка может дать весьма интересные художественные эффекты. Создание особой формы, обыгрывание фактуры, все механические, химические воздействия — уже художество. В этом процессе работа с новыми сплавами, с новыми физическими свойствами старых материалов, возникающими от воздействия новой технологии, рождает и новую образность.

В этом отношении особого интереса заслуживает работа Виктории Игнатьевой «Медь». Она умеет делать глину ювелирной драгоценностью, соединяя ее с металлами или просто ювелирно чувствуя природу материала. Ее работы убеждают, что не стоит уж так сокрушаться по золоту и серебру, если ювелир-художник и ювелир-мастер слиты воедино.

Каким-то особым чутьем открытия красоты в различных металлах и сплавах обладает Вадим Антонов. Он соединяет







Л. Тиллинг
«Окно на чердаке»
Эмаль, металл,
дерево. 35×45 см

Т. Дзебисашвили
«Лунная ночь»
Мельхиор, перламутр.
13—15 см

их самым неожиданным образом, добиваясь поразительных живописных эффектов. Но не слишком заботится об образной стороне своих работ, и оттого они часто кажутся лишь заявкой на технологические поиски, как, например, в композиции «Горы».

Динамичен путь развития образа у Ларисы Тиллинг — от несколько кичевой экспрессивности к лирической откровенности. Достойно похвалы ее находчивость в выборе ювелирных приемов, например, серебряной нити для изображения паутины в работе «Окно на чердаке».

Интересен опыт Виктора Горина. Он работает со сталью. И отнюдь не в ювелирности приема художественный смысл его работ. Он нарочито обрезает концы стали, загибает их углы. Форма достаточно огрубленная, но красив декоративный эффект специально изобретенного им покрытия. Ювелирно ли это? Спорит ли такой прием с традиционностью устоявшихся мнений в этой области? Имеет ли право работа называться ювелирной пластикой или это — металлопластика? Такие вопросы возникают, но важно, что работа убеждает.

Как воспринимать композицию Геннадия Быкова «Прогулка»? Два зонтика в натуральную величину. Образ — Он и Она. Чего здесь недостает? Все той же ювелирности? Но Быков — сильный художник, думающий. И он намеренно предлагает именно эту пластическую идею, заключающуюся в крупном размере и очевидной брутальности приема. Он последователен в своем творческом поиске от выставки к выставке. И оттого неубедительными кажутся суждения, что ювелирности этой работы претит прежде всего ее величина. (Известны же в истории искусств большие произведения истинно ювелирного искусства.) Хотя определенная соотнесенность в размерах, некий модуль по отношению к человеку должны непременно присутствовать в ювелирной пластике как свидетельство современного подхода к решению декоративных композиций в интерьере. Недостает же здесь того изящества, утонченности, некоторой рафинированности, непременных черт ювелирности. И всякое игнорирование этого будет приводить именно к металлопластике.

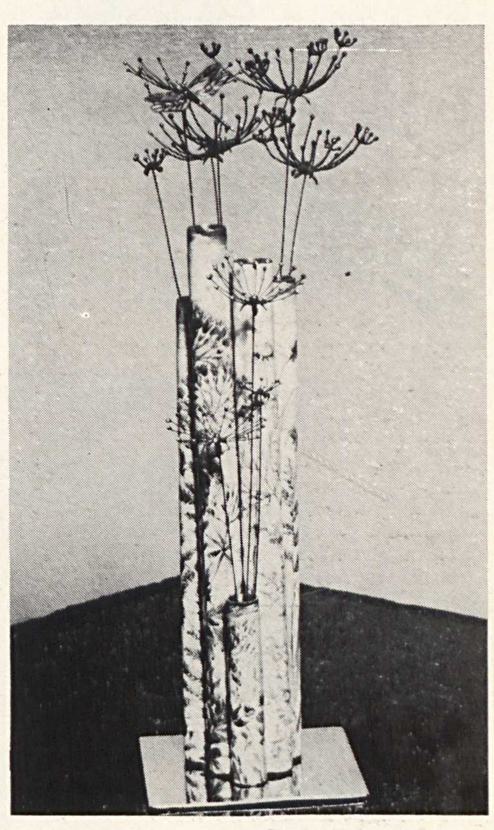
Пониманием чисто ювелирных задач отличаются достаточно крупные (30 см) медные диски с эмалью «Знаки зодиака» Кирилла Петрова-Полярного, привлекающие и высокой культурой мастерства, и тонкостью художественного вкуса.

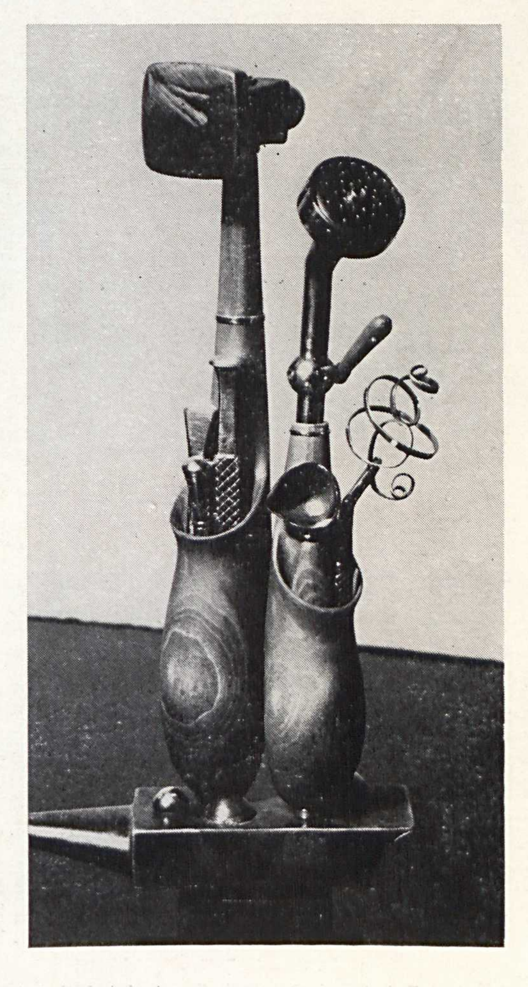
Ювелирная пластика ленинградцев интересна тем, что в ней проявляются самые неожиданные и противоположные творческие позиции. Натюрморты Татьяны Макиевской уже воспринимаются как классические. «Музыкант» Александра Гордина создан как широко ассоциативный образ. Его композиция исполнена, более чем другие работы, по законам свободной пространственной пластики. Поистине трогательны миниатюрная роспись ангобами Наталии Трубиной или каменная мозаика Валентины Соловьевой. Полны изящества и высокого мастерства работы Наталии Быковой.

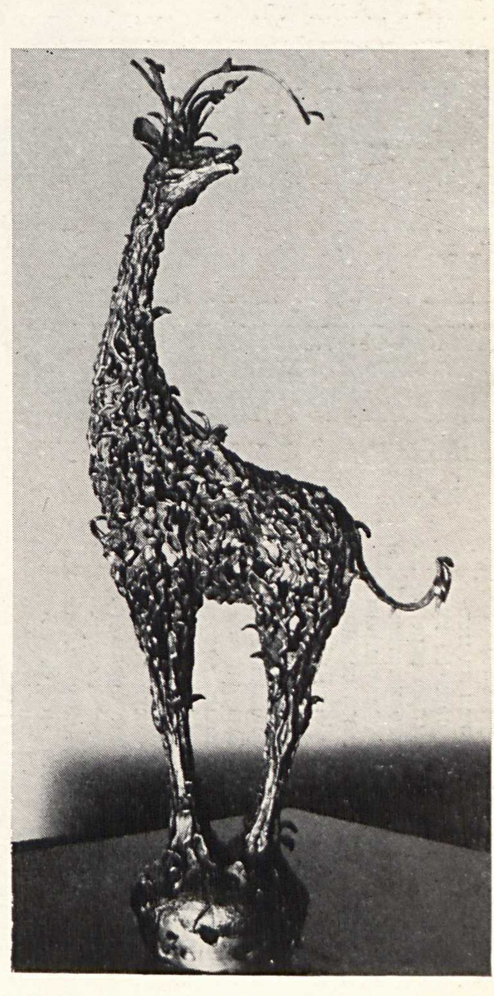
Если в средствах художественной выразительности приоритет обретают именно ювелирные черты, то образную канву произведений создают лирические опоэтизированные мотивы. Здесь чужеродно звучат названия «Люди. судьбы», «Корни жизни», «Время», ибо стремление к раскрытию глобальных аспектов и состояний жизни оборачивается необоснованной претензией. И намного теплее, ближе душе «Былинки». «Полянки», «Болеро», «У пруда», «Каменные цветы», «Полночь» и т. п.

Не все еще определилось в новом начинании ленинградских ювелиров. Но оценку этому уже можно дать. И в целом хорошую. И ничего, что есть тревоги, сомнения, значит есть перспективы, движение. Но несомненно, что в этом движении различимы творческие индивидуальности, показывающие приверженность к определенной образности, к своему пластическому ходу и обещающие самостоятельные линии развития.









На стр. 24
Т. Макиевская
Натюрморт с тыквой
Латунь, литье
Ш — 10 см

В. Игнатьева
«Медь»
Керамика, металл

В. Чернова
«Поляна»
Эмаль, металл. В — 20 см

Е. Артамонов
«К Вашим услугам»
Дерево, металл
В — 18 см

Ю. Киреев
«Жираф»
Литье, латунь
В — 20 см

Ракурс

Роспись по фарфору Ильзе Лепиксон

Несмотря на отсутствие в Эстонской ССР фарфорового производства, эстонские художники достигли заметных успехов в росписи по фарфору.
Особого внимания в этой области заслуживают изделия Ильзе Лепиксон. Имя И. Лепиксон известно в связи с ее работой на таллинской кондитерской фабрике «Калев» (с 1959 по 1975 г.). Оформленная ею продукция — разнообразные шоколадные и конфетные коробки — неоднократно была награждена золотыми и бронзовыми медалями на международных ярмарках.
Начиная с 1976 года И. Лепиксон посвятила себя росписи по фарфору. В 1983 году состоялась ее выставка в Тарту и Таллине, вызвав большой интерес зрителей и специалистов.
В росписи по фарфору И. Лепиксон сформировала свой, очень своеобразный индивидуальный стиль. Расписанные ею чашки, блюдца, декоративные тарелки, вазы и кувшины покрыты плотным растительно-орнаментальным декором, целиком покрывающим поверхность предмета. Графически акцентированный ритм и сочетание пламенеющих красок придают орнаментам И. Лепиксон особую притягательность. Она любит сочетать звучные аккорды черного, красного, золотого цвета, часто вплетая в них яркие зеленые, желтые, лиловые акценты. Ее палитра никогда не производит впечатления тяжеловесности, хотя звучит богато, создавая радостное и торжественное настроение. Это особенно ярко проявляется в росписи кувшина и чашки с блюдцем «Болеро» (1982), а также в чашках «Подарок к золотой свадьбе» (1978). Сложную задачу создания росписи на многопредметном (15) сервизе художница с блеском решила в ансамбле «Осень». Торжественно и даже строго, в едином стиле решена роспись сервиза «Золотая свадьба» (24 предмета, 1983).
Принцип ансамблевого решения является основным в творчестве художницы, она использует варианты декора на предметах разного размера и различных форм. Прекрасных результатов художница добилась в росписи большого ансамбля «Осеннее настроение» (1983) — сочетаниями золотого, красного и черного достигнуто единство стиля и богатство вариаций. Успех сопутствует художнице и тогда, когда она обращается к более современному стилю выражения, используя элементы в духе поп-арта (сервиз «Осенние радости», 1983).
Удачны и те художественные решения, где автор не покрывает узором всю поверхность предмета, оставляя чистый белый фон, включает в свою роспись как стилизованные, так и более близкие к природе мотивы (тарелка и сервиз «Лето», сервиз «Ранняя весна», 1982).
Также особо стоит упомянуть и об украшениях, выполненных И. Лепиксон в технике росписи по фарфору; бусы и ожерелья сделаны с фантазией, она удачно сочетает цветовое и объемное решение с портретными элементами.
Сплетение живописного и графического начал, мажорная цветовая гамма, динамичный, несколько экзотический декор фарфоровой росписи характеризуют почерк Ильзе Лепиксон.

И. Соломыкова









И. Лепиксон
Предметы из сервиза «Осенние радости»

Ожерелье «Романтика»

Тарелка из сервиза «Осенние радости»

Сахарница и кувшин из сервиза «Мать и дитя»

Декоративная тарелка «Петух»

Гротеск в керамике Людмилы Войтенко

Представленные в антропоморфном обличье фантастические существа рождены воображением донецкой художницы Людмилы Войтенко. Глиняные фигурки (каждая не более 3 см) привлекают внимание оригинальностью пластического мышления и даже некоторым психологизмом. В сущности, это своеобразные овеществленные знаки, побуждающие думать о Добре, вступающем в противоборство со Злом, этих вечных истинах, ставших смыслом ее произведений.
На наших глазах как бы совершается смена драматических состояний. Тонко, трепетно и неспешно, внутренне проживая эмоциональное состояние своих персонажей, воссоздает художница их «нравственный» облик, помогая и нам ощутить атмосферу напряженных раздумий, в которую они погружены. Зритель оказывается вовлеченным в волнующее сценическое действо, воспринимающееся как некая притча о подвижничестве. Созерцание, сомнение, тихая грусть, отчаяние сменяются одержимостью, неколебимостью, способностью бороться; спрессованные чувства, словно раскрепостившись, как бы изливаются вовне, напоминая нам о таких понятиях, как долг, совесть, самоотверженность.
В маленьких, условных фигурках художницы, как в призме, сфокусированы сгустки страстей. Самым причудливым образом сплетаются фантастическое и реальное, обусловливая характер их сценического существования. Гротеск здесь — выразитель эмоционально-образной сути произведения. Определенная гиперболизация форм оттеняет драматизм ситуации. Смелая деформация и утрировка отдельных частей подчинены той же задаче. Большеголовые, большеносые существа с темными провалами глазниц, со взглядом, обращенным вовнутрь, всем своим обликом призваны выразить тонкую одухотворенность.
Драматическим душевным состоянием образов Л. Войтенко свойственна сдержанность внешнего проявления. «Наивный архаизм» пластического языка помогает донести изначальное природное естество, передать различные оттенки человеческих чувств, сильных эмоциональных порывов. Авторская мысль материализуется в условных формах, подчиняясь строгой логике этого изобразительного языка. Под рукой мастера рождаются древние, как мир, крепкие, как морские камешки, фигурки, завораживающие первозданностью форм и своим смыслом. Всевозрастающая потребность людей в духовном начале побуждает и художницу размышлять над этими вопросами. Умение остро их почувствовать и откликнуться на замечательные человеческие качества заставляет Л. Войтенко просто, искренне и «негромко» выразить то, что стало движением души.

И. Капшина



Л. Войтенко
Мелкая пластика
Керамика

Проблемы современной мозаики

(I международный симпозиум в Трире)

Кирилл Макаров

6—7 августа 1984 года в Трире (ФРГ) состоялся I Международный симпозиум по современной мозаике, организованный Международной Ассоциацией современных мозаичистов (AIMC) с центром в Равенне, совместно с Международной Ассоциацией по изучению античной мозаики (AIEMA). От лица AIMC симпозиумом руководила Изотта Ронкуччи Фьорентини с группой приехавших в Трир итальянцев и секретарем Ассоциации Патрицией Поджи.

Цель I Международного симпозиума по современной мозаике заключалась в том, чтобы объединить и систематизировать информацию по применению мозаики в архитектуре и оформлении городов. В его работе приняли участие художники, искусствоведы и архитекторы из 19 стран (Австралия, Австрия, Бельгия, Бразилия, Великобритания, Венгрия, Греция, Дания, Египет, Италия, Нигерия, Новая Зеландия, Норвегия, Сан-Марино, СССР, США, Франция, ФРГ, Япония), всего около 50 человек. Выступления, с показом слайдов, разбились по трем группам:

1. Отчет художников о личном творческом опыте в мозаике.
2. Отчет целых объединений или центров из отдельных стран (ФРГ, Франция, Италия).
3. Отчет о развитии мозаики в стране, откуда прибыл участник симпозиума.

От имени школы Франца Майера в Мюнхене (ФРГ) выступил доктор Габриэль Майер. Он показал возможности использования мозаики в архитектуре и градостроительстве, в интерьерах общественных зданий, ансамблях музеев, в церквах и на пешеходных переходах.

Это выступление от ФРГ было дополнено мозаичистом Людвигом Шаффратом. Он привел несколько примеров современного применения мозаики: мозаичный вход в холл Ратуши в Альдорфе (ФРГ) и мозаика вокзала в Осаке (Япония). Показал отдельные красивые по цвету и фактуре абстрактные решения, построенные на контрастном сочетании материалов.

От французского центра мозаичистов выступила художница Пьеретт Сен-Ле Пранг. Центр имеет труднопереводимое название «Яйцо центр изучения» (имеется в виду, видимо, что из зародыша современного состояния и изучения мозаики в будущем, как из яйца, «вылупится» истинное понимание вопроса). Слайды, продемонстрированные докладчиком, показали, что речь идет главным образом о декоре, мозаичной орнаментальной стенописи, которая оживляет архитектуру, делает ее нарядной. В мозаике используются сочетания смальты, обычного стекла или пасты, фаянса, кожи, дерева, алюминия и других металлов. Все это позволяет создавать покровы стен и отдельных конструкций, подобные неизобразительным гобеленам, как, например, «Знак входа» в одно из общественных зданий (Париж, 1972).

Группа «Яйцо» считает, что мозаика остается искусством дорогостоящим и нет необходимости заполнять ею большие плоскости: достаточны небольшие, но точные акценты в архитектуре. Это и делает мозаику (с другой стороны) искусством вполне доступным. Таким образом, группа «Яйцо» ставит своей целью и демократизацию мозаики. Она приготовляет целые комплексы мозаичных деталей в самом ателье, а потом ставит на место, что тоже удешевляет мозаику.

Выступления от группы «Яйцо» хорошо оттенили два других французских докладчика: художница Жозетт Дерю, показавшая большой мозаичный изобразительный фриз на бетонной ограде, крытой черепицей, и отдельных стелах, и профессор Жан Арруй, целиком посвятивший свой доклад — «Мозаика и язык символов» — творчеству Марка Шагала в Провансе.

От Италии выступали многие члены объединений мозаичистов с весьма широкой программой действия. Привлекло внимание выступление А. Мазини, в котором был отмечен разрыв между задачами современной архитектуры и задачами художников. Она считает, что часто игнорируются духовные запросы человека и отдается предпочтение решению функционально-утилитарных задач. На примере чудесной мозаики итальянского художника Эннито Морлотти «Купальщицы» Мазини показала, как может сочетаться напряженность в использовании материала с изображением человека.

Винченцо Фонтана в докладе «Итальянская мозаика и архитектура сегодня» показал современную мозаику в церкви. Эта тема интересна тем, что здесь мозаика выполняет, казалось бы, извечную свою идеологическую функцию. Однако опыт итальянцев показал, что мало иметь в качестве основы синтеза освященный древней религиозной традицией ритуал: что-то утеряно в самом ощущении мира и мироздания — какое-то качество духовности...

Представители Англии — художник Джейн Мур и искусствовед Шейла Вествуд, сделавшая сообщение по применению декоративных мозаичных конструкций в садах и парках, ничего интересного не показали, хотя некоторые названия, как, например, «За и против», вроде намекали на какую-то идею.

Не только Англия, но и многие другие страны выступали с весьма усредненными решениями. Например, эмоциональное выступление Фреды Жардини Кавалькант из Бразилии было посвящено самой обычной мозаике структурного характера, не представлявшей каких-либо новых открытий (еще одна декоративно окрашенная структура или еще один коллаж). Маргарет Л. Коуп из Новой Зеландии с юмором продемонстрировала свои «комиксы», не задаваясь всерьез вопросом — стоит ли на это тратить драгоценный материал?

Художница из Норвегии Х. Б. Зиолко стремилась утвердить мозаику в ее станковом варианте — в рамках — как украшение для интерьеров. Подробно описала свой спонтанный метод работы в мозаике, позволяющий сохранить, как ей кажется, ощущение живой руки. В этом же направлении камерного интерьерного использования мозаики развивала свой доклад и представитель Австрии Эдда Молли — «Современная мозаика и старинная мебель». А Нора Битторж-Кассен и Леопольд Кассен из Франции подчеркнули относительную самостоятельность мозаики. Их доклад назывался «Мозаика — как автономное средство пластического выражения».

С сообщением о своих работах выступил на симпозиуме Джери Картер из США — один из победителей конкурса проектов мозаики для Парка мира в Равенне. Трудно по проекту судить о том, какой будет работа в окончательном варианте, но две реплики будущей мозаики он уже создал у себя дома в Сильвер-Спринге, школе при епископстве, и показал симпозиуму — в центре его мозаики (18×13 футов) изображена планета, окруженная движущимися облаками.

Вместе с этой мозаикой «Мир» в парке будут размещены и работы других художников — из Франции, ФРГ, Бельгии, Италии и других стран. Работы, проведенные по конкурсу, будут показываться здесь, в Мировом центре мозаики до 2000 года.

Как показал симпозиум, мозаика сегодня развивается во многих странах мира и в части из них развивается на высоком техническом, ремесленном и художественном уровнях. Направление работы европейских мозаичистов резко отличается от того, что делается в восточных странах, например в Египте. Там мозаика развивается в традиционных формах, хотя есть попытки работать и по-европейски, как то явствовало из выступления Мохамеда Салема.

В целом же мировую мозаику, применяемую в архитектуре и градостроительстве, можно рассматривать по двум составляющим: во-первых и главным образом, как новый вид художественной облицовки, и во-вторых, что составляет гораздо меньший объем,— как традиционно изобразительную,— по аналогии с живописью — фигуративную мозаику. Советская мозаика почти целиком относится к этому второму виду, как можно было видеть по сопровождавшим доклад советского представителя слайдам с произведений А. Дейнеки, П. Корина, Н. Чернышева, В. Фаворского, В. Эльконина и Ю. Александрова, Б. Тальберга, Н. Андронова и А. Васнецова, Ю. Королева, В. Замкова, Л. Полищука и С. Щербининой, А. Кищенко, И. Абдуллаева, В. Кулакова, В. Васильцова и Э. Жареновой, Б. Неклюдова и других. Лишь З. Церетели с его пространственно-декоративными решениями, включающими мозаику, набранную по бетону, следует тенденции, более характерной для большинства зарубежных стран.

Подытоживая значение I Международного симпозиума, необходимо отметить его важный вклад в изучение и осмысление опыта развития современной мозаики в самых разных странах Европы и других континентов. Каждая из участвовавших стран выделялась своим «лицом», что давало материал для сравнений, учета положительного опыта и недостатков.

Симпозиум учредил регулярные встречи мозаичистов всех стран с центром в городе Равенне. Одновременно же будут проводится и конкурсы на лучшие работы в этой технике, что, несомненно, будет способствовать дальнейшему развитию современной мозаики.

«Пушкинский альманах ДИ» 6-е июня — день рождения А. С. Пушкина



Пушкин есть пророчество и указание
Достоевский

Пушкин — это наше всё
Аполлон Григорьев

По отношению к русской культуре начала XIX века творчество Пушкина выступает как уникальный по емкости и осмысляющей силе эпиграф. Внешне ничем не связанные между собой и на первый взгляд малозначительные явления: декоративный городской ансамбль на территории Царского Села, жанры изобразительного искусства, отразившие городской быт, ансамбли и достопримечательности Петербурга, альманахи и альбомы — характерные предметы культурного обихода первой трети XIX века — все эти «мелочи жизни» под эгидой творчества Пушкина обретают единство картины эпохи.
В свою очередь сами они и вся культура конца XVIII — первой трети XIX века в целом выступают по отношению к Пушкину всеобъемлющим комментарием.
Эту взаимосвязь и взаимораскрытие и призван передать «Пушкинский альманах ДИ».

Об альманахах пушкинской поры

(вместо напутствия)

«Пушкинский альманах» — слова эти ассоциируются для нас с альманахом пушкинской поры. Что ж такое альманах в жизни и культурном быту тех лет? Над альманахами смеялись, Белинский горько жаловался на «альманачную безличность», но Пушкин однажды сказал: «Альманахи сделались представителями нашей словесности». Действительно, альманах — от «Аглаи» и «Аонид» Карамзина до «Полярной звезды» Рылеева и Бестужева и «Северных цветов» Дельвига — обозначил собой целый период русской культуры.

Альманах — прежде всего карманная книжка. Понятие это не столько связано с размером (формат «Аонид», сделавшийся потом каноническим для русского альманаха, был определен размером кармана кафтана, куда альманах клали, отправляясь на прогулку), сколько с характером использования. Альманах — не книга для кабинетных занятий, это «антифолиант» (в наши дни именно большой размер журнала ассоциируется с праздничностью, интеллектуальным отдыхом). Фолиант — это книга, над которой думают, альманах — книга, над которой задумываются. К фолианту обращаются за мудростью, к альманаху — как к источнику умственных наслаждений, игры воображения. Такое старинное и вышедшее из употребления занятие, как «помечтать над книгой», связано с альманахом. В этом смысле альманах противостоит не только ученому фолианту, но и той книге, которую надо «проглатывать»: в старину — «черному роману», в наше время — детективу. В одной старинной книге ярко описана «глотательница» такой литературы. «За каждым кушаньем читает по одной странице, за каждою ложкою смотрит в разогнутую перед собой книгу. Перебирая таким образом листы, постепенно доходит она до того места, где во всей живости романтического воображения представляются мертвецы-привидения; она бросает из рук ножик и, приняв на себя испуганный вид, нелепые строит жесты» *. Автор зря сердился на подобную литературу: как сказал некогда Гоголь, рецензируя повесть «Убийственная встреча»: «Эта книжечка вышла, стало быть, где-нибудь сидит же на белом свете и читатель ее». Однако нельзя не отметить, что картину «поглощения» литературы этого рода автор изобразил довольно точно.

Альманах рассчитан на читателя, уже получившего некоторую степень культурной подготовки, и, одновременно, на то время, когда этот читатель расположен отдохнуть, побыть наедине с любимой книгой, ибо альманах — это книга, не столько н у ж н а я, сколько л ю б и м а я.

Однако занять такого читателя — дело нелегкое. Поэтому альманах всегда требует мастерской работы от его участников. Альманах — книга для многих, хотя и не для всех. Но создают эту книгу мастера. Перелистав альманахи Дельвига или Рылеева — Бестужева, мы найдем имена Пушкина и Крылова, Жуковского и Баратынского, Д. Давыдова и Языкова. Все они представлены небольшими произведениями или отрывками. Это тоже специфика жанра альманаха: он интригует, возбуждает читателя, но не исчерпывает его интереса. Искусство миниатюры, малого жанра, почти забытое в журналах последующей поры, печатающих романы с продолжениями, составляет сущность поэтики альманаха. Но «Пушкинский альманах ДИ» по самой своей сущности предназначен быть не обычным альманахом — это альманах культуры и быта, прикладного искусства, стиля жизни, художественной атмосферы пушкинской эпохи. Мелочи — серьезны. То, что невнимательному взгляду кажется «мелочами», раскрывается перед внимательным взором как знамения времени, знаки культуры, духовной жизни, мыслей и чувств времени. Пушкин, описывая спальню старой графини в «Пиковой даме», ввел нас в атмосферу XVIII в. Для этого он не прибегал к рассуждениям или широким историческим картинам — он, как бы невзначай, описал безделушки, загромождавшие ее комнату: «По всем углам торчали фарфоровые пастушки, столовые часы работы знаменитого Leroy, коробочки, рулетки, веера и разные дамские игрушки, изобретенные в конце минувшего столетия вместе с Монгольфьеровым шаром и Месмеровым магнетизмом».

Каждое из слов этого отрывка современникам было понятно, каждое из них несло с собой особый аромат еще близкой, но уже ушедшей эпохи. Все эти вещи читатели Пушкина видели у своих бабушек и могли зрительно себе представить. Современный читатель не видел этих вещей и никаких личных, интимных ассоциаций со словами пушкинского отрывка не связывает. Они не звучат для него как воспоминание о чем-то родном, но забытом, знакомом, но ушедшем. Они никак для него не звучат. Даже если он прочтет в комментарии разъяснение, какие именно предметы Пушкин имел в виду. Статья в альманахе — не комментарий. Как декабрист Корнилович в своем альманахе «Русская старина. Карманная книжка для любителей отечественного» стремился воскресить аромат петровской эпохи, печатая статьи: «О первых балах в России», «О частной жизни Русских при Петре I» — «Пушкинский альманах ДИ» призван, думается, воссоздать воздух времени, напомнить об облике жизни той эпохи. И сделать это не в виде обширных исследований или ученых комментариев, а в форме миниатюр, стоящих на грани научного и художественного.

Но тут хочется сделать еще одно напутственное пожелание: глубоко ошибочно мнение, что популярные сочинения могут быть менее строгими в отношении к истине, что писать их можно «спустя рукава» и что то, что не прошло бы в строгом академическом труде, уместно и допустимо в популярной миниатюре. Такой взгляд приводит к тому, что сейчас многочисленны случаи, когда интерес читателя к Пушкину и его эпохе удовлетворяется с помощью легковесных, а иногда и прямо дилетантских сочинений. Напомним, что сотрудниками альманахов пушкинской эпохи были лучшие поэты, дававшие в них, как тогда выражались, «избранные цветы своего гения», что неразборчивость некоторых издателей альманахов привела в свое время к дискредитации самого жанра, что само имя «Пушкин» должно настраивать на чувство высокой ответственности и быть критерием подхода к публикуемому материалу. Альманах — это «лепт вдовицы». В сокровищницу культуры, особенно того ее раздела, который освящен именем Пушкина, принимается и золотой талант, и медный лепт. Но поддельные драгоценности и фальшивые монеты туда не допускаются.

Ю. М. Лотман

---

* *Князь В-ский и княжна Щ-ва, или умереть за отечество славно, новейшее происшествие во времена кампании французов с немцами и россианами 1806 года, изданное В* З* Российское сочинение. М., 1807, с. 61.*

Город София

Дмитрий Швидковский

«Марья Ивановна благополучно прибыла в Софию и, узнав на почтовом дворе, что двор находился в то время в Царском Селе, решилась тут остановиться. Ей отвели уголок за перегородкой. Жена смотрителя тотчас с ней разговорилась...»

«Капитанская дочка»

Иногда оказывается небесполезным задать себе праздный вопрос, или кажущийся праздным. Интересно, где же именно остановилась Марья Ивановна Миронова в эпилоге пушкинской повести, когда она приехала хлопотать за своего жениха. Во-первых, она «прибыла в Софию». Город София, основанный Екатериной II рядом с Царским Селом, очень мало известен, потому что существовал всего 28 лет. Уже в 1808 году он был упразднен, а большинство домов в нем — разобрано на кирпич. Однако в конце XVIII века этот уездный город играл заметную роль. Он должен был заменить собой старую слободу при императорском царскосельском дворце, но его функции этим не ограничивались. Предполагалось, что София станет одним из центров петербургской губернии [1]. Там была устроена ярмарка, заведены фабрики, поселены купцы и мастеровые. Правда, все это делалось достаточно странно — скорее для создания картинки идеальной жизни, какого-то театрализованного действия, происходившего на глазах двора. С Камероновой галереи иностранцам показывали как достопримечательность «вид маленького города» [2], охватывающего полукольцом парк. Любопытно, что в городе было уличное освещение (и это в 1780-х годах!), но фонари зажигались, только когда Екатерина II жила в Царском Селе. В Софии была последняя почтовая станция перед Петербургом. Сюда сходились дороги. От Пскова через Гатчину — тракт из западных губерний. Ручной дорожник 1802 года говорит, что на Москву также обычно ехали через Софию [3]. Собирались пробивать совершенно новую дорогу от Петербурга к Новгороду, и она тоже начиналась в Софии [4]. Многие путешественники бывали на софийском почтовом дворе. А. Н. Радищев писал, что при въезде в него экипаж тряхнуло и он спросил ямщика: «Да где мы?» — «В Софии» — был ответ. Известный военный дипломат и писатель принц де Линь провел здесь ночь, потому что ему не переменили лошадей. Он упомянул о городе в своих мемуарах. Героиня повести Пушкина тоже остановилась на этом почтовом дворе.

Если сегодня попытаться отыскать здание, которое имел в виду Пушкин, то возникнет некоторое недоумение. На Гатчинской дороге, недалеко от Орловских ворот Царскосельского парка, действительно находился Софийский почтовый двор. В начале XIX века это был небольшой дом кубического объема, с расположенными сзади низкими службами.

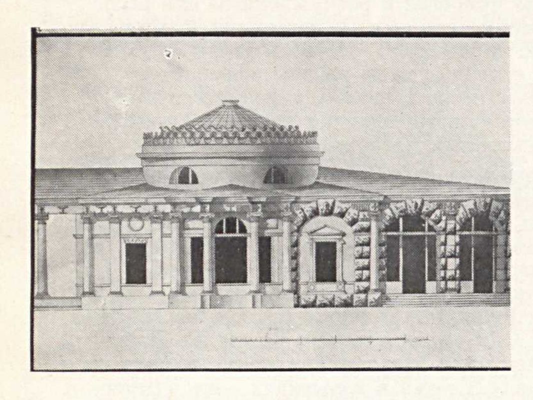
В основу этой композиции лег проект архитектора Луиджи Руска [5]. Однако само здание станции было очень невелико, и экспликация на проекте Руска доказывает, что квартира смотрителя здесь не находилась. Пушкин, так долго живший в Царском Селе, не мог этого не знать. Вероятно, ему было известно и то, что этот почтовый двор не существовал во время восстания Пугачева. Строительство по проекту Руска было закончено, когда Пушкин уже учился в младших классах Лицея. Следовательно, в повести упоминается какое-то другое здание.

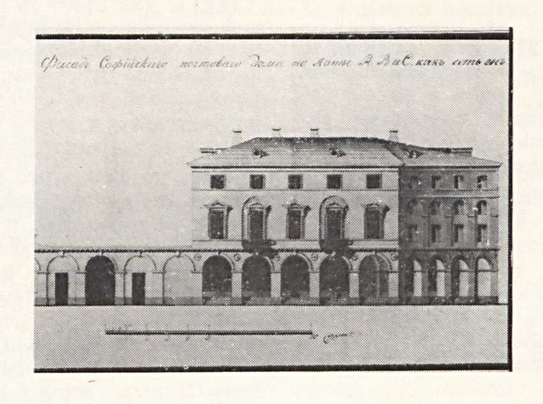
В архивных делах управления почтами сохранились сведения о станционном доме в Софии, раньше стоявшем на том же месте, что и разобранный «за ветхостью» в начале XIX века. Неожиданно удалось найти проект, по которому было построено то первое здание. Это большой корпус, трехэтажный с одной стороны и в четыре этажа, благодаря антресолям,— с другой. К нему примыкали с двух сторон аркада и службы. Весь комплекс занимал один из окраинных кварталов Софии. Необычная форма плана была продиктована особенностями участка. В Софии очертания всех домов, расположенных близко от парка, точно соответствовали рисунку плана города, с его острыми и тупыми углами. Это еще раз подчеркивает характер декорации, придававшийся Софии.

Окна, заключенные в плоские ниши, и другие детали, близкие к архитектуре бокового фасада Павловского дворца и фасада Холодных бань в Царском Селе, обращенного в сторону старого сада, позволяют предположить, что архитектор, построивший почтовый двор в Софии, тот же Чарльз Камерон. Это удалось доказать. В ЦГАДА нашлись документы, подписанные Камероном, удостоверяющие его авторство.

Как известно, крупных построек Камерон создал сравнительно немного: термы и галерея в Царском Селе, собор в Софии, дворец в Павловске, усадьба в Батурине, морской госпиталь в Ораниенбауме — практически все. Привлекший наше внимание, благодаря повести Пушкина, комплекс Софийского почтового двора, как можно теперь с уверенностью утверждать, принадлежит к этому же ряду важнейших произведений Камерона. Причем здание весьма интересно с точки зрения развития стиля зодчего. Здесь, может быть, более явно, чем в других его работах, привились черты палладианской









Вид Екатерининского парка в Царском Селе времени «Капитанской дочки»
Рисунок Д. Кваренги
1790-е гг.

Павильон Царскосельского парка времени «Капитанской дочки»
Архитектор Ч. Камерон
Публикуется впервые

Почтовый двор в г. София
Архитектор Ч. Камерон
Чертеж начала XIX в.
Публикуется впервые

Вид на Лицей от г. София вдоль Садовой улицы
Рисунок Д. Кваренги
1790-е гг.

пропорциональной системы. Здесь снова появляется его излюбленный прием — характерное решение окон, которое сближает стиль его работ в Павловске и Царском Селе.

Однако еще важнее другое. Центральный корпус почтового двора сделан архитектором на основании его же проекта «образцового дома для Софии по большой модели», который считался утраченным. Удалось найти чертеж XVIII столетия (к сожалению, нет возможности сейчас его опубликовать), доказывающий, что еще два дома с фасадом точно таким же были построены на границе Софии и Царскосельского парка. Планы города позволяют предположить, что Камерон хотел создать единый «городской фасад», обрамляющий пейзажный английский парк. Причем все улицы Софии были направлены к одной точке в парке — к Камероновой галерее, откуда открывалась главная панорама. Улицы прорезали линию фасада, линию одинаково изящных больших трехэтажных домов Камерона, и вдоль них уже внутри города были видны сады и небольшие домики, созданные по проекту архитектора. Этот замысел включал в себя и главную площадь Софии, композиция которой ориентирована на Царскосельский парк. Площадь с построенным на ней Ч. Камероном собором оказывалась при взгляде от дворца как бы глубокой кулисой в декорации. Софийский собор выдержан Камероном в той же стилистической системе, что и почтовый двор и другие дома — близкие по характеру членения, детали окон. В общую систему включались и возведенные Нееловыми между площадью и парком, а затем переделанные Камероном присутственные места Софии с их декоративными башенками.

Таким образом, речь идет о крупном ансамбле, задуманном знаменитым архитектором, отчасти построенном, но затем почти забытом. Важно отметить, что это редчайший, если не единственный, пример в истории паркового искусства. Один из документов сообщает, что и улицы города было решено строить так, «чтобы делать вид аллеям парка». Включение целого города, как гигантской декорации, в парковую композицию, отмечает тот поворот в искусстве XVIII столетия, когда снова страстное увлечение подражаниями природе, «плантоманией», как говорили в ту эпоху, сменяется вновь возникшим желанием создавать крупные архитектурные решения. Вслед за этим замыслом уже возникает дворец в Пелле Старова, подавляющий своей монументальной циклопической архитектурой.

Нужно сказать, что это изменение присуще не только русскому искусству 1780—1790-х годов. Об этом свидетельствуют и проекты конкурса на перестройку Версаля, особенно работа Булле, а также мысль, ставшая в то время популярной в Англии, что подражание природе не может служить мерилом совершенства, как это представлялось первым теоретикам пейзажного парка.

Один из путешественников отмечает, что его поразила «линия огромных домов Софийских». Так что этот ансамбль был не только замыслом, интересным для истории русского искусства. Некоторое время эти здания действительно существовали. Нужно сказать, что сильно перестроенные и соединенные вместе два дома, построенные Ч. Камероном, сохранились и до наших дней, правда, они нуждаются в серьезной реставрации, так же как и Софийский собор.

Любопытно, что именно желание выяснить незначительную деталь в повести А. С. Пушкина привело к находкам, позволяющим реконструировать неисследованный ансамбль одного из лучших архитекторов XVIII столетия. Пушкин и Камерон. История культуры здесь создала неожиданный синтез.

---

[1] *Указ об образовании при Царском Селе города Софии. Отдельный лист. СПб., 1780.*
[2] *Де Линь. Письма. М., 1809, с. 108.*
[3] *Ручной дорожник. СПб., 1802, с. 13.*
[4] *ЦГАДА, ф. 14, оп. 1, ед. хр. 250, ч. 1, с. 80, и др.*
[5] *ЦГИА, ф. 1289, оп. 15, д. 304.*

Облик поэта

Лев Смирнов

Себя как в зеркале я вижу,
Но это зеркало мне льстит.
«Кипренскому»

Свою ли точно мысль
художник обнажил,
Когда он таковым его
изобразил,
Или невольное то было
вдохновенье...
«Полководец»

Я памятник воздвиг себе
нерукотворный...
«Памятник»

XIX век открыл в Пушкине всеотзывчивость и всевместимость: «в Пушкине — всё»; наше столетие постигает его всеприсутствие: «Пушкин — во всем», «Пушкин — везде». Не только поэзия, проза, журналистика, театр, историография, вся культура как целое все глубже впитывает его в себя, все отчетливее высветляет в себе пушкинское, раскрывает и осознает себя через Пушкина.

А как соотносятся Пушкин и изобразительное искусство?

«Не было бы Пушкина, не было бы последовавших за ним талантов». Перефразируя эти слова из речи Достоевского по поводу открытия памятника поэту в Москве, можно сказать: не было бы и того уникального (едва ли не всемирно уникального) творческого поиска и художественного опыта пластического выражения образа национального гения, образа Поэта, который вот уже более полутораста лет, все ширясь и углубляясь, разворачивается в нашем изобразительном искусстве. Ведь это Пушкин внес в наше искусство поразительную по емкости тему личности, грандиозный по масштабам заказ, вызвавший беспрецедентный по напряженности, продолжительности и массовости творческий отклик отечественной художественной практики. Принято говорить, что искусство «поднимает тему», раскрывает в ней культурно-символический смысл, в данном случае правильнее говорить, что тема подняла искусство до решения важнейшей культурно-символической задачи. Вот в этом прежде всего всеприсутствие Пушкина в нашем изобразительном искусстве. В стимулировании самопознания самого искусства.

Но что представляет собой эта тема как художественный опыт? Эту область отечественного изобразительного искусства искусствоведение называет по-разному: «изобразительная пушкиниана», «Пушкин в портретах», «Пушкин в изобразительном искусстве». Определения осторожно расплывчатые и не отражающие принципа обобщения. Встречая такие определения и машинально подчиняясь их внутреннему безразличию, невольно подумаешь — да какая в конце концов разница, как назвать?

Но в следующий момент поразит уже другое — насколько проблема этой крупной темы и значительной области отечественного изобразительного искусства проступает даже в аморфности этих определений, проступает ясно и оформленно. Действительно, что же это такое? Простое ли это количество произведений различных видов и жанров искусства, которые продолжает множить и множить фигура поэта, не подразумевающее своей множественностью никакой интегрирующей идеи: Пушкин ли это «в портретах», облик, как луч, брошенный на зеркала и призмы, рассеявшийся в количественной бесконечности отражений и рефлексов? — Или, напротив, это нечто единое, собирательное, сводящее множественность к целому: «изобразительная пушкиниана», цель которой — какой-то невиданный процесс симбиоза искусств, где каждый вид и жанр, своими средствами и способами открывая в этой теме свою истину, при этом еще включен и в общую задачу — раскрыть Образ поэта, который, как и он сам, «нераздели м и вечен»?

Итак: «Пушкин в портретах» или «изобразительная пушкиниана»? Конечно, тема Пушкина в нашем изобразительном искусстве не сводима к этой альтернативе. И мы не собираемся ее сводить. Однако искусствоведческие работы по теме Пушкина в искусстве, формально ставя проблему обобщения и интегрирующего осмысления, решали ее «дискретно», как анализ и оценку отдельных «портретов» в их хронологической последовательности, как систематизацию в рамках жанров и видов, школ, направлений, стилей. «Пушкиниана» как культурно-художественная проблема, уже давно (как увидим) решаемая изобразительным искусством, еще не выдвинута нашим искусствоведением.

Таким образом, задача состоит в том, чтобы хотя бы в общих чертах поставить вопрос об «изобразительной пушкиниане», о теме Пушкина в искусстве как целом, как едином.

Если мы сможем представить ее как единое, то увидим один из крупнейших художественных опытов мирового искусства по выявлению образа гения национальной культуры. Прежде всего не множественность произведений, а как бы одно произведение, мета-образ, проявляющий себя во времени и через множественность и коллективность художественной практики. Образ, до сих пор себя раскрывающий, еще окончательно не проявившийся и только-только обретающий свой подлинный масштаб, жанр и форму.

Представить тему Пушкина как целое — это прежде всего понять, какая идея выявляет себя в этой уникальной творческой работе национальной изобразительной культуры на протяжении более полутораста лет, какой образ вмещает и «бронзы многопудье» прекрасного опекушинского памятника, и раскрашенную статуэтку из папье-маше или бисквита, классические образцы русского портрета Кипренского и Тропинина и анонимные ремесленные подражания «образцовому» портретному формуляру Райта на открытках, обложках, журнальных заставках и виньетках, которые с конца прошлого века образуют в пушкинской теме своеобразную сферу масскультуры. Понять, в чем культурно-художественный смысл периодических изобразительных взрывов пушкинской темы — количественная ли это дань юбилеям и круглым датам, которые их порождают, или в самой внезапной многочисленности работ раскрывают себя новые, все более глубинные уровни пушкинской темы?

В чем смысл доминирования в этой теме сначала живописного портрета, затем скульптуры, а позднее — графики, «малых» и жанровых форм?

Всю множественность произведений на тему образа Пушкина по способу найти решение этому образу можно разделить на два больших этапа: до открытия памятника А. С. Пушкину в Москве в 1880 году и — после. По конечной цели осуществлявшегося в нем процесса первый этап можно назвать центростремительным, канонизирующим. На первый

взгляд, это случайная множественность работ. Образ в работах прижизненных и первых десятилетий после смерти поэта еще лишен узнаваемого, типового признака «темы Пушкина» последующих лет, за исключением портретов Тропинина и Кипренского (и портретной традиции в целом ряде работ, заложенной портретом последнего). Это «непохожий» для нас Пушкин, Пушкин без «пушкинского». Работы Вивьена, П. И. Челищева, Г. Г. Чернецова, П. Ф. Соколова, И. Л. Линева, Р. Конощенко, А. И. Теребенёва, К. Мозера — это в известной степени «предпушкинская» множественность образов Пушкина. Но уже с самого начала в этой несвязной множественности портретов работой Кипренского закладывается интегрирующая тенденция. Смысл ее в том, чтобы вывести образ поэта к канонизирующему виду изобразительного искусства, из живописного портрета в скульптуру, а в ней — к завершающему апофеозу: памятнику. Путь этот в иконологическом аспекте означал переход от низшего уровня множественного воплощения, которым в портрете выступают живопись и гравюра, к иерархически более высокому и «единичному» уровню — скульптурному памятнику.

Это типичный для XIX века путь канонизации образа выдающейся личности: перевод его из живописно-изобразительной формы воплощения в пластическую. Он представляется как постепенное сведение множественности творческих опытов к одному как бы окончательному и суммирующему результату, который и становится образцом для последующего творчества в этой теме, а заодно и отменяет все предшествовавшие, как исчерпавшие свою актуальность.

В известном смысле уже портрет работы Кипренского это предчувствие скульптуры, в нем уже скрыт бюст знаменитости. Гравюра Уткина усиливает этот смысл через работы Г. Гиппиуса, Т. Райта, так называемый «лжебрюлловский портрет» эта тенденция портрета Кипренского выводит художественный поиск в область скульптурного портрета (бюсты С. И. Гальберга, И. П. Витали, позже — Н. А. Рамазанова), и его в конце концов завершает памятник Опекушина в Москве.

Торжество с настроением народного праздника, поворотного момента в культурной судьбе России, которое сопровождало открытие памятника Пушкину в Москве в 1880 году, парадоксально заключало в себе как бы два праздника. Один из них был праздник открытия заново Пушкина для русской культуры как пророчества ее всемирной роли. Этот праздник открытия сформулировал в своей речи Достоевский.

Другим праздником был праздник завершения национальным искусством поиска образа поэта. Воплощение апофеоза Пушкина в опекушинском памятнике как бы означало, что искусство по отношению к Пушкину свою миссию выполнило, что облик поэта воплощен во всей своей духовной полноте, величии и портретном совершенстве. Что творческая проблема исчерпана. Памятник Опекушина самим фактом своего открытия как бы говорил о завершении более чем полувекового периода проб и ошибок на окончательном каноническом образе-эмблеме. Памятник и воплощал идею всеотзывчивости и всевместимости «в Пушкине — всё».

Открытие памятника как бы закрывало художественную проблему образа поэта. Свою речь Достоевский закончил знаменательными, полностью сохраняющими актуальность словами: «Пушкин бесспорно унес с собой в гроб некоторую великую тайну. И вот мы теперь без него эту тайну разгадываем».

Едва ли кто тогда, в том числе и сам Достоевский, адресовал эти слова художникам и скульпторам. Ведь они свое дело сделали. «Мы» — были писатели, литераторы, публицисты. Издатели и публикаторы уже многочисленных к тому времени материалов о Пушкине: воспоминаний, записок, писем близких, друзей, просто очевидцев и современников поэта. Пушкинистика этого периода начинает открывать Пушкина заново. Благодаря публикациям мемуарных и документальных материалов в новых, поражающих воображение масштабах начали обрисовываться, как мы сейчас сказали бы, бытийная полнота жизни поэта, величие его личности. Его творчество и его уже полузабытая жизненная судьба, дотоле разделяемые и противопоставляемые, постепенно начинают сплавляться и вырастать в ключевой общественно-художественный символ русской культуры. Стихи раскрываются как шифр человеческой судьбы. Сам жизненный путь предстает величайшим актом творчества. Открывался Пушкин как поэт своей судьбы. Великий поэт, открываясь как великая личность, становится «личной» духовной проблемой каждого. Вот это и представало «тайной», то есть чем-то принципиально неисчерпаемым.

И вот вопреки всем законам жанра канонизации завершения темы не произошло. Она постепенно стала разворачиваться в новый, в чем-то противоположный предыдущему, этап художественного поиска. Если первый — это путь его образа к апофеозу в универсальном памятнике-символе, то второй в его магистральной тенденции можно представить как нисхождение с пьедестала абсолютности, возвращение его образа к живой приватности человеческого облика. Его, как и доминирующую с конца XIX века область в пушкинистике, можно назвать «Пушкин в жизни».

Канонизирующая форма: «бюст», «памятник» — отходит на второй план и уже не выступает как доминирующая линия художественного поиска и постепенно выпадает из сферы культурно-творческих проблем. Основные памятники стоят, ансамбли завершены. Образ из статуса «памятник» переходит в жанр «скульптура».

(Нетрудно заметить, и заметим это в скобках, что словарь жанров и форм ваяния, помимо определения вида и специфики художественной работы, указывает и на известную культурно-символическую иерархию, бывшую когда-то смысловой доминантой изваяния, когда изваяние властвовало, тогда изваянию поклонялись. «Памятник» скрывает в себе значение единичности и абсолютной идентичности с тем, что он воплощает. В слове «статуя» слышна античная идея богоподобия. Статуэтка напоминает о кумирне. Слово «бюст» в этой иерархии абсолютности ниже первых двух значений, но выше значения «портрет». Слово «скульптура» — обобщение вида работы, как бы снимающее с ваяния какое-либо абсолютизирующее значение, оно возвышается лишь над живописным портретом, который — но только по этой логике! — выступает иерархически более низкой ступенью изобразительности.

Если мы «прочтем» образ Пушкина в отечественном изобразительном искусстве по этому словарю, то увидим некоторый график эволюции в его образе культурно-символической абсолютности. Ее начальная ступень — портрет Кипренского со скрытым мотивом «бюста». Кульминация — «памятник» Опекушина. Практика послевоенных десятилетий, например, осуществляется на иерархической ступени «скульптура» и «статуэтка».

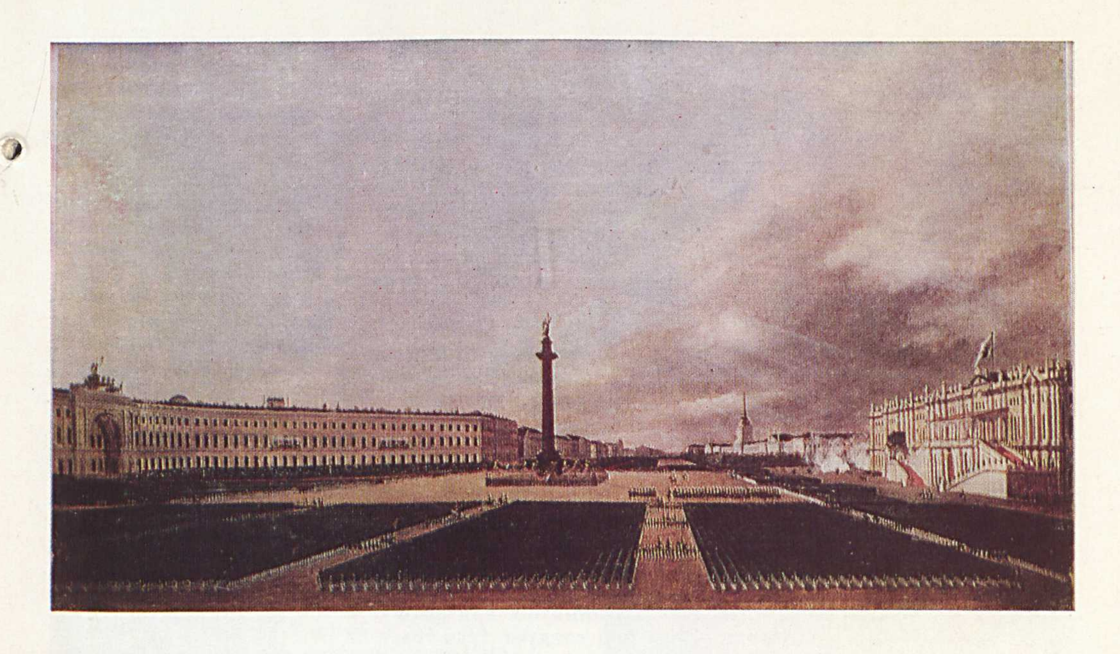
Соотнесенность этой культурно-символической иерархии с творческими достижениями в раскрытии образа не прямая и не однозначная. Скульпторы (и наверное, не без основания) не считают работу Опекушина безупречной, но тем не менее, и не случайно, именно с его работой ассоциируется прежде всего абсолютное понятие «памятник Пушкину». Иерархия эта не ставит вопрос, чей Пушкин «лучше», «достовернее», она лишь показывает, что в разное время отечественная культура выдвигала к образу национального гения различные требования. Что в определенный исторический период она хотела, чтобы Пушкин был, так сказать, один на всех в качестве наглядного абсолютного образа-«памятника». Этим она в известной степени суживала и ограничивала постигающую роль искусства по отношению к образу национального гения. Что в последние полвека, напротив, культура как бы провозгласила образ национального гения предметом преимущественно художественного постижения, раскрытия его в творческом откровении художника. Выдающиеся работы М. К. Аникушина, Е. Ф. Белашовой, О. К. Комова — высокие образцы этого творческого постижения образа национального гения. Но никому не придет в голову видеть в них «пушкинский канон» и какую-то иную достоверность, кроме истинно художественной.)

Одновременно с этой деканонизацией «малые», периферийные, «жанровые» и внепрофессиональные формы различных видов изобразительности постепенно выступают в пушкинской теме на первый план. Скульптура малых форм (своего рода пластический скетч), статуэтка, рисунок, основанный на эстетике пушкинской графики, книжная иллюстрация, гравюра. Принцип подхода этой изобразительности к образу Пушкина не универсальный всеохватный образ, а «мимолетное виденье», вспышка прозрения, душевный отклик по отношению к какой-то грани его личности, к какому-то фрагменту его судьбы, подчеркнутое самоограничение в подходе, отказ от претензии на общезначимость. На первый взгляд может показаться, что приходит запоздалое, не осуществившее себя в прошлом веке, не нашедшее своего Федотова обстоятельное ювелирно-эстетизированное бытописательство — «Пушкин в жизни». Но если приглядеться, то всегда оказывается, что это прежде всего Пушкин в творческой жизни художника, что это всегда чей-то «мой Пушкин». И «выпуклая радость узнаванья» происходит на отчуждающей дистанции. Впечатление такое, что бинокль, в который рассматривает Пушкина художник, повернут по отношению к зрителю его произведения другой стороной: в оптике художника он близок, огромен, но расплывчат, для зрителя отчетливо виден, но мал и далек.

В своем следовании пушкинистике, которая стремится создать предельно полную, детальную и достоверную хронику жизни поэта, «раскрыть в Пушкине человека» (хотя в конце концов высшим достижением этих стремлений оказалась не хроника, а скорее документальная драма, книга Вересаева), пушкиниана изобразительного искусства лишь внешне, сюжетно предстает жизнеописанием. Каждый жизненный момент, фрагмент биографии, сценка, картинка быта из жизнеописательной пушкинистики в изобразительной пушкиниане стремится обрести предельную бытийную полноту и символическую завершенность образа гения «чистой красоты» — будь то «Пушкин-мальчик», «Пушкин-лицеист», «Пушкин в Михайловском», «— Одессе», «— Кишиневе», «— на набережной Невы», «— на Кавказе» и т. д. И кажется, что чем сильнее дробит и измельчает сюжеты пушкинистика в стремлении не потерять ни крупицы бытовой случайности, ни пылинки житейской мимолетности, тем вернее эти мелочи жизни в изобразительной пушкиниане, в образной огранке и оправе искусства сверкают маленькими бриллиантами пушкинской истины.

Вернемся к вопросам. Составляют ли эти два этапа пушкинской темы в искусстве какой-то единый художественный процесс? Имеют ли общий культурный смысл? В чем он заключается? В сопоставлении оба художественных процесса скорее выглядят не продолжением, а отрицанием один другого. Почему же второй процесс отрицает первый? Разве Пушкин как национальный гений не справедливо венчает русскую культуру? И разве изобразительное искусство не достойно канонизировало его в этом титуле памятником в Москве?

Роль искусства по отношению к национальному гению традиционно сводится к тому, что «оформляет» определенное иконографическое содержание в некий пластический его символ, как правило, очень выразительный, и как бы говорит: вот вам Вольтер, вот — Гете, вот — Шекспир, вот — Толстой. Искусство при этом не ищет, оно находит уже все готовым



В. Раев
Парад на Дворцовой площади по случаю освящения Александровской колонны 30 августа 1834 г.
Х., м. 1834.
Дело происходит в крупнейшем из петербургских пространств — в анфиладе Дворцовой, Адмиралтейской и Сенатской площадей (вдали виден античный портик Конногвардейского манежа). В грандиозное действо включены не только десятки тысяч людей и лучшие здания столицы, но и взволнованные стихии: солнечные лучи, прорвавшие тучу, напоминали современникам об ужасной буре, бушевавшей всю ночь перед освящением и утихшей только к утру, к началу церемонии.



Л. Баранов
Скульптурная композиция
«А. С. Пушкин»



для завершающей работы. Искусство здесь заключается в высоком ремесле канонизации. От него требуется лишь снять маску с уже принявшего окончательную выразительность облика и увековечить его в культурном пантеоне в качестве абсолютного изобразительного символа.

Как видим, первый этап пушкинской темы в искусстве протекал полностью в русле этой канонизирующей традиции. Но затем художественный процесс в этой теме стал развиваться вопреки традиции. Вот уже более ста лет происходит нечто поразительное: уже обретя, искусство заново *ищет* образ поэта. Именно поиск — определяющее качество этого процесса. И этот поиск со временем становится все более интенсивным, напряженным, творческим. Словно, как в буддийской притче об образе Единого, у каждого нового художественного события в этой теме, каждого творческого откровения, духовного прорыва, когда кажется: вот оно, наконец-то, подлинное, какой-то внутренний голос ласково твердит художнику: «не это, милый, не это».

И он продолжает искать. Где же завершение этого поиска? Классическая философия отрицает возможность постижения Единого через его атрибуты, это значит утонуть в дурной бесконечности констатаций или отрицаний бесчисленных его свойств и дефиниций. Но для искусства это может быть единственный способ постижения — потому что поиск здесь одновременно и обретение.

А может быть, все не так «серьезно»? Может, образ поэта как проблема искусства лежит не в области абсолютного, а в сфере вполне определимого? Может, у этого образа какая-то особая природа, но он вполне «земной»?

В чем же смысл этой неуспокоенности искусства по отношению к его образу в этот второй период и как он связан с первым?

Почему Пушкин в искусстве вдруг ожил, задвигался, зажестикулировал, захохотал, впал в задумчивость, стал грызть перо, валяться на траве, одел косоворотку, стал принимать самые неожиданные позы, как будто и впрямь у него свело мышцы от долгого нахождения в неподвижности статуи? Откуда это взялось? Не просто же это попытка что-то противопоставить опекушинскому гению!

Тенденция второго периода тоже имеет свою традицию, восходящую (как и «скульптурная», идущая от Кипренского в первом этапе) к прижизненному периоду пушкинской темы в искусстве. Ее истоки — в безвестных и периферийных по отношению к большому искусству статуэтках А. И. Теребенева, литографии П. И. Челищева («Пушкин на прогулке»), гравюре (по мотиву поэта) Е. И. Гейтмана («Пушкин и Онегин»). Весь второй этап пушкинской темы в искусстве (во всяком случае его магистральное направление) как бы выходит из этих работ разряда «малых форм» и мелкого жанра, питается их темой: «Пушкин в жизни».

Может быть, теперь мы несколько проясним нашу проблему, если уточним: первый этап пушкинской темы в искусстве, тенденция Кипренского — Опекушина — это формирование иконографической формулы образа поэта. Второй этап с тенденцией «Пушкин в жизни», восходящей к работам Теребенева, Челищева, Гейтмана,— это поиск *облика поэта.* Это тоже, конечно, образ, но только особый. Не только «внешний вид», а вся полнота живого пластического проявления его личности, в движении, поведении, поступках, среди «всех остальных» — в большом свете, в Москве, в деревне, на Юге. Живой Пушкин в жизни.

Но теперь закономерно спросить: зачем «живой», зачем «в жизни» — в «неподвижном» изобразительном искусстве? Для оживления есть литература, театр, кинематограф (которые, между прочим, по-настоящему еще не «оживили» Пушкина).

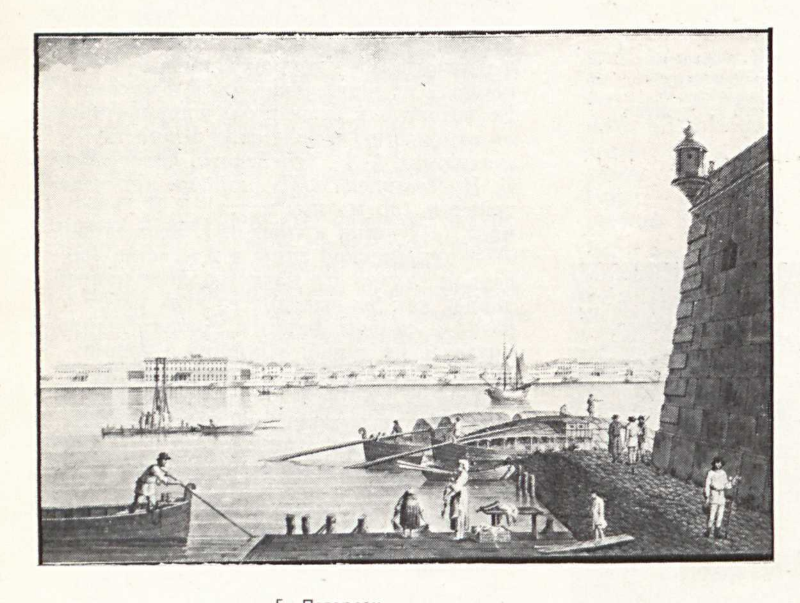
Дело в том, что природа пушкинского образа особая, она именно в том, что он «живой» как раз в изобразительном искусстве, подвижный в неподвижном. Ожившая статуя, если хотите.

«Какой город! Какая река!»

Григорий Каганов

Люблю твой строгий,
стройный вид,
Невы державное теченье,
Береговой ее гранит,
Твоих оград узор чугунный,
Твоих задумчивых ночей
Прозрачный сумрак, блеск
безлунный,
Когда я в комнате моей
Пишу, читаю без лампады,
И ясны спящие громады
Пустынных улиц, и светла
Адмиралтейская игла...
«Медный всадник»





Неизвестный художник
Красный мост
через Мойку
Акв. 1820-е гг.
Влево уходит Гороховая улица, вправо вдаль — Мойка. Мосты в Петербурге всегда были местами концентрации будничной городской жизни. Художник недаром расположился спиной к центру города и лицом в сторону окраины. Туда и уводит взгляд изгибающаяся Мойка.

Б. Патерсен
Вид Дворцовой набережной от Петропавловской крепости
Раскрашенная гравюра, 1799
Вдали выстроены в единую экспозицию Летний сад, дома Бецкого и Салтыкова, Мраморный дворец со службами, дом Кантемира и другие особняки Дворцовой набережной. Вблизи справа — угол бастиона крепости и кромка Заячьего острова.

Все мы с детства знаем восторженный гимн Петербургу из «Вступления» к «Медному всаднику». Его слова создают необыкновенно выразительную и навсегда запоминающуюся картину города. Именно картину, так как впечатления, переданные здесь, это почти сплошь впечатления зрительные. И они, конечно, должны быть так или иначе связаны с традицией портретирования города, сложившейся в изобразительном искусстве пушкинского времени.
Хорошо известно, что «Вступление» к «Медному всаднику» является стихотворной обработкой тех дифирамбов (в прозе) Петербургу, которые содержатся в очерке К. Батюшкова «Прогулка в Академию художеств». Написанный в 1814 году, очерк этот точно выражал представление о городе, отвечающее эстетическим идеалам ампира. Восхищенное описание северной столицы не случайно вложено в уста художника, и не случайно на всякой странице повторяются призывы «Посмотрите!», «Взгляните!» или формулы, вроде «Взор мой следует туда-то». Идеалы ампира картинно-зрительны. Любоваться, созерцать — эту заповедь передала ему эпоха сентиментализма, один из героев которой, достигнув вершины блаженства, восклицал:

> Уже я всей вселенны зритель.

А Карамзин так пел зримую «вселенну»:

> Как ясен, чист небесный свод,
> Как мирно, тихо все в природе!
> Зефир струит зерцало вод...

Это 90-е годы XVIII века, то самое время, когда под аккомпанемент сентиментальной поэзии сложился классический образ Петербурга, погруженного в тот же покой, коим объята вся «натура». Таков, например, Петербург Б. Патерсена. Но дело не только в покое. Царство зрения требует идеально прозрачной среды, свободной от излишнего заполнения, проще говоря, пустой. Поэтому визуальная культура ампира строится вокруг культа пустого пространства, залитого светом. В ампирном интерьере блестит все — паркет, бронза, лак, искусственный и натуральный мрамор, хрусталь, шелк. Все поверхности тверды, гладки и холодны. Они радуют глаз, но не особенно приятны на ощупь. Иностранец отмечает, что в России парадные помещения «большею частью ничего не имеют в центре, но хорошо обставлены по окружности». Середина интерьера, то есть лучшая его часть (лучшая потому, что с нее лучше все видно), как бы не предназначена для обитания. Она пуста и неприкосновенна. Люди в ампирном интерьере располагаются, как правило, там же, где вся обстановка, — у стен. Но из правила есть исключения. В середину помещения переносятся наиболее важные коллективные ритуалы — танцы на балах и званые обеды, для которых стол накрывается посреди залы.
Такого рода разделенность существования на ценностно высокий и низкий планы проходит сквозь все стороны жизни конца XVIII — начала XIX века. Русский вольтерьянец непринужденно сочетал в себе новейшую европейскую просвещенность и домашнее «барство дикое». Господский дом состоял из двух половин: изящно убранной парадной и довольно грязной и часто зловонной повседневной. Возвышенное «там» и низменное «здесь» составляли два полюса, между коими располагался весь обитаемый, созерцаемый и воспеваемый мир. Располагался между ними и город, такой, каким он представлялся созерцающему взору. Каким же? Вдали — «там», — залитая ровным светом, взвешена меж небом и водой панорама лучших зданий столицы, заполняющих, скажем, Дворцовую набережную. Вблизи — «здесь», — покрытая тенью, живет будничной суетой какая-нибудь кромка Петербургского или Заячьего острова: прачки полощут белье, мужики возятся на баржах, кто-то слоняется без дела. Дальний и ближний, «высокий» и «низкий» планы разделены







Парижская белошвейка
Гравюра. 1810-е гг.

Русский купец
из серии «Живописные изображения манер, обычаев и развлечений русских»
Гравюра Д. Аткинсона
1803 г.

Кормилица и солдат
Литография
А. Орловского
1826 г.

На стр. 35
«Господин и извозчик»
Иллюстрация из «Волшебного фонаря»
Офорт А. Венецианова
1817 г.

Зимняя прогулка
Гравюра
Ж.-Б. Лепренса
1764 г.

«Разносчик бюстов»
Иллюстрация из «Волшебного фонаря»

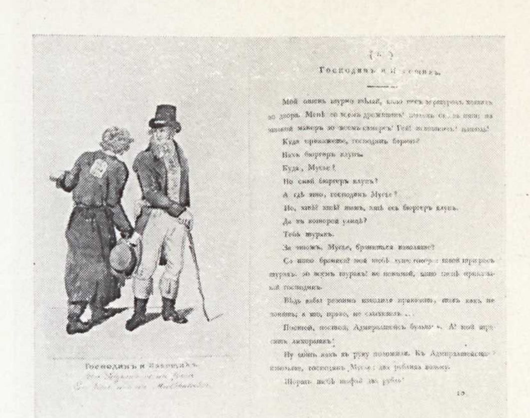
Продавщица спичек в Лондоне
Гравюра Ф. Уитли
1780-е гг.

Сюжет из цикла «Игры и развлечения русских»
Гравюра
Х.-Г. Гейслера
1800-е гг.

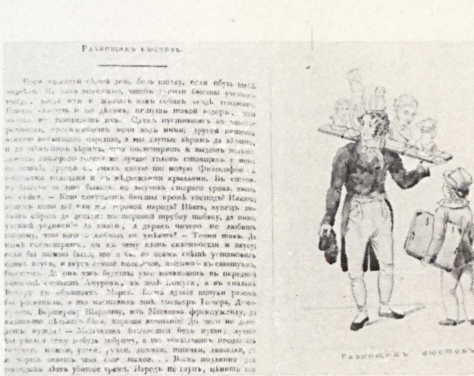
величественным простором Невы. Ей и небесам принадлежит Петербург дворцов, изъятый из повседневности и заключенный в прозрачную пустоту безмятежных стихий, словно вплавленный в стекло. Вот таким и видел его Батюшков. Батюшков в 1814 году глядел в прекрасное «там». Но с 1790-х до середины 1810-х годов кое-что произошло и в «здесь». За это время ближний план изображений города разросся и сам стал целой картиной с двумя планами, например, в одном из видов работы Ф. Алексеева. На ближайшем из этих планов можно увидеть балкон 1-го Кадетского корпуса, с которого несколько человек разглядывают «всю вселенну» города. Балкон висит в воздухе, изолированный от городской жизни, но представляющий идеальные возможности для созерцания. Откуда взялся этот балкон? В 1802 году в России была переведена книжечка «Путешествие по моей комнате» (вышла в Париже в 1796 г.). Сочинил ее Ксавье де Местр, автор известного миниатюрного портрета Надежды Осиповны Ганнибал, матери Пушкина. Книжка, в которой стереотип сентиментального путешествия был приложен к интерьеру, имела большой успех, вызвала волну подражаний и продолжений и создал целый жанр «путешествия в креслах». Оказалось, что небольшое помещение, отделенное от всего мира, может легко этот мир вместить благодаря просвещенному воображению своего обитателя. Парящий над городом балкон Кадетского корпуса в картине Ф. Алексеева — это своего рода разновидность такого помещения. Интерьерное ви́дение вскоре привело не только к появлению комнатного жанра в живописи, но и заставило город переживать как интерьер.

К началу 1820-х годов обе линии художественной интерпретации города — как открытого пространства, в котором покоятся архитектурные красоты, и как тесноватого помещения под открытым небом, где идет повседневная городская жизнь, — мирно сосуществовали и могли совмещаться в творчестве одного художника. Пример тому дает А. Мартынов. В его популярных литографиях, в частности, в альбоме 1822 года, есть всякий Петербург — от торжественных пустот главных площадей до тесных задворок частного особняка. Но замечательно, что в любом случае предмет изображения составляют не здания, а пространства. Вот, скажем, «Вид на Зимний дворец и Адмиралтейство». В него попали самые прославленные здания столицы. Но все они либо отодвинуты куда-то и низведены на второстепенную роль кулис, либо заслонены чем-нибудь, как Биржа заслонена невзрачной застройкой XVIII века. Видно, что дело не в них. Дело в самом по себе бескрайнем, пустынном и прозрачном петербургском пространстве. Взгляд легко уходит в бесконечность: сразу за Зимним дворцом начинается открытый горизонт. Стаффажные фигуры нарочито преуменьшены, особенно вдали — люди должны исчезать в этих просторах.

Вот другой лист, «Вид двора дома князя Гагарина». Здесь тоже здания, отовсюду теснящие узкий и темноватый задний двор, скорее лишь упомянуты, чем внятно изображены. Дело опять-таки в самом пространстве, хоть оно и представляет собою какую-то случайную щель. Но оно тоже принадлежит Петербургу и тоже выразительно его характеризует. В обоих случаях застройка нужна только как рама, в которую заключено пространство. Художественный интерес к непарадному Петербургу, к формам повседневного городского быта выводил на свет места, ранее незаметные. К ним относится Красный мост — перекресток Мойки и улицы, которая официально именовалась Адмиралтейским проспектом, но всеми классами населения звалась Гороховой и имела почетный титул: «Невский простонародья». Конечно, мосты изображались и раньше, но чаще всего как объекты, любопытные сами по себе — по конструкции, по оформлению, по размеру и т. д. И перекрестки тоже изображались, но, как правило, ради тех зданий, которые на них выходили. Неизвестный художник рисовал в 1820-х годах Красный мост не ради него самого. Мост, построенный более десяти лет назад, уже не был новинкой. Существовали совсем новые мосты куда более эффектной конструкции. Да и перекресток не выделялся ничем особенным. Если не считать самой городской жизни, которая здесь идет. Вот ради нее-то и затеяна вся эта картинка. Кормилица гуляет с ребенком; на извозчике везут вещи; офицер катит на «гитаре» (прозвище наемных дрожек); человек тащит тележку с мешками; гуляют господа с лакеями и без оных; половой топчется в дверях трактирного заведения; полиция на веревке ведет арестанта и т. д. Вот что оказывается самым занимательным в городском пространстве. В таком восприятии оно вовсе не пустое, а заполненное, не бескрайнее, а замкнутое, и скорее тесное, чем просторное. Взгляд направлен не вдоль улицы, а под углом к ней, чтобы перспектива получилась не очень глубокой. И крутой изгиб речки не позволяет взгляду уйти слишком далеко. Вот такое место мог ежедневно видеть и миновать Евгений, герой «Медного всадника».


Куда прикажете, господинъ баронъ?
А гдѣ это, господинъ Мусье?
Да въ которой улицѣ?









Но все-таки вид Красного моста выполнен в традиционной манере — с единой точки зрения и с позиции стороннего, хоть и заинтересованного наблюдателя, но не прямого участника городских событий (точка наблюдения взята на уровне второго этажа, на что намекает и показанное крупным планом открытое окно бельэтажа, откуда некто смотрит на улицу). А через несколько лет, в 1830 году появилось литографское издание, построенное на совершенно других принципах и сделавшее сенсацию в петербургском обществе. Это была рисованная В. Садовниковым «Панорама Невского проспекта». Развертка двух верст правого фронта улицы (левая сторона вышла через 5 лет) предполагала полный отказ от обычного способа показывать улицу — единого взгляда вдоль ее оси с применением линейной перспективы. Чтобы увидеть «Панораму», надо всю ее пройти глазами. Один из способов ее разглядывания был такой: рулон ленты с разверткой надевали на ось, вставляли в ящик, верхняя крышка которого имела окно со стеклом; ленту протягивали под стеклом и наворачивали на другую ось; к осям снаружи приделывались ручки; крутя их, можно было тянуть ленту туда и обратно. Движущиеся за стеклом фасады, увешанные известными всему городу вывесками, тротуары с фигурами пешеходов, многие из которых сделаны с портретным сходством (и в их числе Пушкин!), и мостовая с массой экипажей, рисованных с натуры,— все это точно воспроизводило картину, ежедневно наблюдаемую через окно кареты пассажиром, едущим по Перспективе (так в обиходе называли Невский проспект). И высота, с которой сделано изображение, близка к той, на какой находились глаза этого пассажира. Понятен восторг, вызванный «Панорамой». Узнавать себя в привычном окружении была куда увлекательнее, чем разглядывать, скажем, «памятники зодчества, украшающие ныне столицу».

Непрерывная лента фасадов замыкалась в очень тесном пространстве — пространстве реальной уличной жизни, где различимы лица людей, легко читаемы надписи, слышен звук разговора. Именно на такую среду живого человеческого поведения начинает ориентироваться художественное воображение 1830-х годов. Убранство комнат не только допускает, но и предполагает вторжение в середину помещения — здесь теперь сидят и полулежат на специальной мебели. Все меньше становится твердых и блестящих поверхностей и все больше мягких и глухих. Эстетические идеалы бидермайера отводили осязанию и мышечным ощущениям не меньшую роль, чем зрению. Приятность касания и удобство позы стали важнее красоты обиходных вещей. «Пространство для человека, а не человек для пространства» — так, наверное, можно сформулировать существо этих изменений. Неудивительно, что культ прозрачной и самоценной пустоты начинает





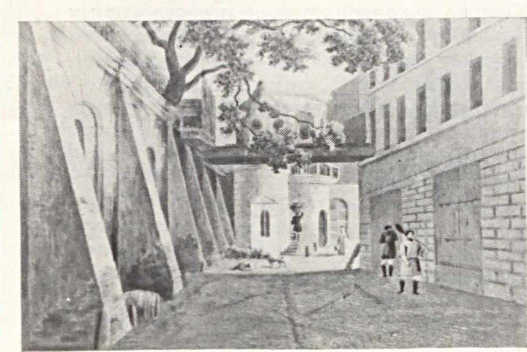


быстро деградировать. На этом фоне необозримые просторы центральных петербургских площадей должны были не просто казаться неуютными — они должны были пугать и отвращать.

30 августа 1834 года при небывалом стечении народа состоялось торжественное освящение Александровской колонны, то самое, на которое не захотел явиться Пушкин, «чтобы не присутствовать на церемонии вместе с камер-юнкерами, своими товарищами». Выдающееся событие запечатлено художником В. Раевым. Огромная площадь отнюдь не пуста — она сплошь занята многими тысячами людей. Но люди здесь превратились во что-то неживое. Безупречные каре войск выстилают площадь, будто ровные плиты камня. Человек словно минерализовался, омертвел в гигантской пустоте, которая располагает покорный материал по своему произволу, выстраивает по своим силовым линиям. Зрелище поражает своим сверхчеловеческим — и потому бесчеловечным — величием. Какая-то общая губительность слишком большого и открытого городского пространства остро переживалась тогда художественным сознанием. Ведь не случайно бедного Акакия Акакиевича ограбили именно посреди бескрайней площади («Шинель» задумана Гоголем в середине 1830-х годов). Гибель несет обыкновенному человеку величественный Петербург. Неважно, будет ли он представлен монументом царя и грозной рекой, как в «Медном всаднике», или «страшною пустынею» площади и «значительным лицом», как в «Шинели». Важно, что оба чрезмерных простора — разлившейся реки и растянувшейся площади — одинаково служат разгулу злобных сил (бури в одном случае, грабителей — в другом), перед которыми человек беззащитен. И сокрушенный ими, он теряет свою человеческую сущность и сам становится частью бессмысленных стихий, погубивших его: безумный Евгений, одичав, скитается с постоянным ревом воды и воем ветра в ушах, а мертвый Акакий Акакиевич бесчинствует в городе по ночам.

Картина В. Раева написана тогда же, когда вышло из печати «Вступление» к «Медному всаднику». Оно нарочито и целиком выдержано в традициях ампира, полностью исчерпавшихся к середине 1830-х годов. Умышленный анахронизм пушкинского гимна Петербургу заметно выделялся на фоне нового умонастроения, возникшего в русском обществе после 1825 года. В Петербурге сделалось «тесно слуху и взору», там «все блестит, но бездушно» (В. Коншин, 1828), он стал «столицей пышной скуки» (Г. Розен, 1831), стал непоправимо чужим, неродным (Д. Струйский, 1830), и даже великолепное зрелище Невы больше не радует, а тяготит душу (М. Деларю, 1829). И одновременно появляются стихотворные повести (например, К. Масальского), полные живых и подробных зарисовок городского быта столицы. Если «Вступление» стоит к этой традиции, так сказать, спиной (поскольку подводит итог прошлому), то лицом к ней обращен основной текст «Медного всадника». И именно в этом направлении отечественные художества и словесность будут не один десяток лет разрабатывать петербургскую тему.

А. Мартынов
Двор дома князя
Гагарина
Литография. 1822 г.



«Крики Петербурга»

Лада Вунч

А Петербург неугомонный
Уж барабаном пробужден.
Встает купец, идет разносчик,
На биржу тянется извозчик,
С кувшином охтенка спешит,
Под ней снег утренний
хрустит.
Проснулся утра шум
приятный...
. . . .
«Евгений Онегин»



«Ямщик и пирожник»
Иллюстрация
из «Волшебного
фонаря»



Крестьянин
и крестьянка
Иллюстрация
из «Волшебного
фонаря»



Азбука
«Крики Петербурга»
Литография
К. Беггрова

Город на Неве меньше, чем другие города, пострадал от тяжелой поступи истории и, казалось бы, теснее, чем какой-либо другой город, соприкасается с пушкинской эпохой: та же «панорама Невского проспекта», тот же «оград узор чугунный», те же «мосты над водами», «дворцы и башни» — Петербург Онегина и Пушкина. Но раздается скрип тормозов, реанимационная «сирена», и иллюзия «пушкинского Петербурга» мгновенно разрушается. Ленинград — город современный, и мало даже идеально сохранившейся архитектуры для воссоздания в нем пушкинского города.

Сохранились многочисленные изобразительные материалы конца XVIII — начала XIX века — видовые акварели, гравюры и литографии, живописные полотна. Они создают цельный и достоверный облик Петербурга, но как ни стремились художники к точности и документальности при портретировании города, они не могли дать его действительно живого облика потому, что преследовали другую цель — показать архитектурные ансамбли города, иногда еще и непостроенные, нарисованные с проспектов. И в результате мы видим «строгий», «стройный», «пышный» город, который красуется, а не живет. Ему недостает той будничности, которая вдыхала жизнь в «громады стройные». Ведь город — это не одна архитектура, а комплекс, где «архитектурные сооружения, городские обряды и церемонии, самый план города, наименования улиц и тысячи других реликтов прошедших эпох выступают как кодовые программы, постоянно заново генерирующие тексты исторического прошлого» [1].

Как же оживить город, увидеть и особенно услышать его уличную жизнь той поры? Может быть, это невозможно по отношению к Петербургу начала XIX века, когда не существовало ни кино, ни магнитофонной записи? — Нет, напротив. Уличная жизнь, «шум городской», бытовые сценки, пестрая толпа, поведение прохожих были специальной темой изобразительного искусства. С любопытством или юмором, сентиментально или сочувственно, этнографически подробно или художественно обобщенно изображались в акварелях, гравюрах персонажи уличной жизни: торговцы, извозчики, лакеи, кормилицы. Не только для заезжих путешественников, но и для представителей высших сословий «разнообразный и живой» быт их соотечественников был привлекателен своей непохожестью. Приметной деталью большого города были колоритные фигуры разносчиков. Они ходили с лотками в руках, на голове или на раздвижных подставках и громкими криками зазывали прохожих. У них были свой профессиональный словарь и своя манера произносить слова речитативом. Разносчики сделались популярным объектом изображения.

Одна за другой к середине XVIII века появляются в крупнейших европейских столицах серии гравюр под названиями: «Крики Лондона», «Крики Парижа». Вышедшие в 1731 году «Крики Лондона» Пиерса Темпеста представляют собой изысканно-декоративные фигурки разносчиков, проституток, бродячих акробатов. Следующая сюита с тем же названием, выполненная по рисункам Франка Уитли, относится к 1780-м годам — благообразные продавцы апельсинов и трогательные барышни, торгующие спичками или цветами. В «криках» знаменитого карикатуриста рубежа XVIII—XIX веков Томаса Роуландсона проступает сатира и политический подтекст. В малоизвестной серии 1810-х годов, посвященной парижским ремесленницам, шляпницы, модистки и продавщицы устриц напоминают модные картинки. Жанровые серии гравюр стали как бы необходимым элементом культуры столичного европейского города.

К концу XVIII века Петербург становится модным и «европейским» городом, которым приезжают «восхищаться и удивляться» многочисленные иностранцы. В город приезжают работать иностранные художники. Они прежде всего осваивают традиционную тему «криков» в новой столице. В конце XVIII — начале XIX века появляются серии русских разносчиков и ремесленников, исполненные «с иностранным акцентом»: Ж.-Б. Лепренс превращает русских крестьянок в идеализированных пейзанок в духе Буше, а немецкий художник Х.-Г. Гейслер, несмотря на этнографическую точность костюмов и всевозможной утвари, показывает все же скорее немецких мастеровых, чем петербургских ремесленников, и поэтому психологические характеристики, данные в текстовых комментариях к гравюрам, не соответствуют изображениям. Живописные акватинты Джона Аткинсона похожи на романтизированные иллюстрации к народному английскому эпосу, а не на зарисовки с натуры, которыми они претендуют быть.

Эмигрировавший в Россию в 1802 году из Польши А. О. Орловский с жадностью набрасывается на быт новой родины. Его «быстрый карандаш» схватывает неуклюжие фигуры извозчиков, лукавые лица подмастерьев, ловкие жесты пирожников и сбитенщиков. В 1809 году в Англии выходит серия гравюр по рисункам Орловского под названием «Russian cries» («Русские крики»).

В России заинтересовались отечественными «криками» всерьез после событий войны 1812 года, когда Россия стала центром внимания всей Европы и русские дворяне «открыли» для себя русский народ, а также после заграничных военных походов и вступления в Париж впервые взглянули на Петербург как на европейскую столицу.

В 1817 году в Петербурге начал издаваться журнал «совершенно в новом роде», посвященный не словесности, не политике и даже не моде, а «описанию русского простого народа во всей его оригинальной простоте нравов и самого наречия», как было сказано в предисловии. Полное название этого журнала — «Волшебный фонарь или зрелище с. петербургских расхожих продавцов, мастеров и других ремесленников». Давалось пояснение: «В сем издании — как бы в волшебном фонаре — увидят почтенные читатели искусно выгравированные и раскрашенные фигуры разных лиц, зани-

На стр. 36
Д. Кларк и М. Дюбург
по рис. Морнея.
Раскрашенные
гравюры. 1815 г.

Вид Мойки
и Полицейского моста
Вид Измайловского
моста

Вид Биржи

мающихся в городе разными промыслами». В двенадцати номерах журнала было помещено 40 офортов, приписываемых А. Г. Венецианову и представляющих собой «репортаж» уличной жизни Петербурга. Это не были статичные этнографические зарисовки; персонажи показаны в действии: живые позы, точная передача жестов. В помощь даны тексты-диалоги изображенных, обычно попарно, лиц. Кроме пространных разговоров с соблюдением лексики городского фольклора, на странице с рисунком помещались подлинные «крики», как-то: «Сайки белые, крупичатые, поджаристые» или «Квас медовый, клюковный! Сбитень горячий!» и т. п. Это была фиксация постоянного звукового фона города.
Колоритные, живые «картинки» «Волшебного фонаря» возникли в России не на пустом месте. Показ тех или иных «героев улицы», сопровождающийся характерным разговорным текстом, был принят в русском лубке. Из лубка он перекочевал в венециановские карикатуры на события 1812 года, а затем — в «Волшебный фонарь».

Но если лубок статичен и описателен, то здесь, в картинках, создающихся профессиональными художниками, герои изображаются в характерных позах, жестикулирующими, смеющимися, двигающимися по улицам Петербурга. Ориентирован журнал был на иностранного и на образованного русского читателя, тексты давались на трех языках — русском, французском, немецком. Издатель и художник не ограничиваются развлекательным или этнографическим содержанием; как и в лубке, патриотическая национальная направленность отчетливо ощущается в этих полных юмора сценах. «Куда кому тягаться против святой Руси?» — восклицает один из персонажей «Волшебного фонаря». Иностранцы — парикмахер, шарманщик и прочие — нередко обвиняются в жульничестве, жадности, в то время как русские мастеровые и разносчики — веселые, дружелюбные, хлебосольные люди. Сбитенщик и квасник, угощая друг друга, философствуют: «Народ русский не то, что иностранцы: бают у них и сына родного за стол не посадят, коль не зван пришел. А наша-то мать русска земля, то ли дело! Зван не зван, родной не родной, приятель не приятель, а в пору попал, так милости просим: садись да кушай, чем Бог послал.— То уж брат народ! От гулянья не прочь, да ретив и в беде помочь!»

Язык диалогов разносчиков и подмастерьев несколько искусствен, стилизован, в отличие от поэтичных текстов, приводимых на лубочных листах, посвященных похождениям Бовы и Еруслана Лазаревича.

Стремление положительно показать людей из народа присуще не только «Волшебному фонарю». На эти же годы приходится расцвет живописного творчества Венецианова, по картинам которого зрители знакомятся с жизнью Парани, Васятки и других крестьян, образы которых полны обаяния и теплоты. Развитие жанрового искусства с присущей России демократической направленностью нашло многогранное воплощение в модной теме «криков». Успех «Волшебного фонаря» привлек к теме разносчиков внимание других видов искусства. Вскоре после выхода журнала персонажи «Волшебного фонаря» были воспроизведены в фигурках на одном из лучших в России фарфоровых заводов — гарднеровском (теперь — «Вербилки»). Во второй половине XIX века фарфоровые сбитенщики и молочницы («охтенки») производятся многими провинциальными русскими заводами. В середине 1820-х годов, используя новую технику — литографию, Орловский создает свои варианты беседующих кучеров, кормилиц, продавцов кваса. Блестящий рисовальщик и веселый наблюдатель, он рисует сценки, не нуждающиеся в словесных комментариях.
Другой известный бытописатель пушкинского времени В. С. Садовников создает в 1830-х годах серию «Cris de S. Petersburg» («Крики Петербурга»). В 1834 году петербургский издатель и замечательный литограф Карл Беггров под тем же названием выпускает в специальном футляре набор картинок, отпечатанных на плотных карточках: на каждой изображен разносчик, а под ним надпись — его «крик» на русском и французском языках. Вскоре тема повторилась в еще более массовом издании — разрезной азбуке. «Крики» (на сей раз только на русском языке) распределены по буквам алфавита и составляют 32 картонных таблички:
А — арбузы моздовские! Б — Башмаки, сапоги козловые! В — Владимирская клюква! Н — Новые картины! П — Птицы певчие! Х — Халаты хорошие!
В трудных случаях составитель проявил большую находчивость:
Е — Емельян с вяземскими пряниками!
Т — Трофим с гороховым киселем!
Я — Я с горячими калачами! Ш — Шпанская вишня! У — Уксус ренский!
Дети легко угадывали на цветных картинках тех, кого они видели и слышали ежедневно на улицах.
Таким образом, «крики Петербурга» воссоздают не только зрительную, но и звуковую картину городской жизни пушкинской эпохи, с их помощью мы можем восстановить живой образ будничного города.
Теперь вернемся к строкам из «Евгения Онегина», где дана неповторимая картина пробуждения города. Для нас в этих стихах на первом месте стоят меткость и емкость поэтического описания. Для современников Пушкина приведенный автором перечень деталей петербургской улицы был своего рода кодом, включающим их в ритм жизни современного им города. Перечтем еще раз эти строки:
А Петербург неугомонный // Уж барабаном пробужден
Петербург был военной столицей, и в центре города располагалось множество казарм. В 6 часов утра на плацу начиналась строевая муштра под барабанный бой, который был слышен всему народу.
Встает купец, идет разносчик
Их мы можем представить себе по картинкам из «Волшебного фонаря».
На биржу тянется извозчик
Извозчик, тоже изображенный в «Волшебном фонаре», «тянется» не к архитектурному ансамблю Тома де Томона на стрелке Васильевского острова, а к уличной стоянке — бирже с маленькой буквы, подобной современной стоянке такси. Иностранцы отмечали, что из-за больших расстояний и сурового климата в Петербурге услугами извозчиков пользуются больше, чем в других городах.
С кувшином охтенка спешит, // Под ней снег утренний хрустит
Охтенки — молочницы — финки, жившие на окраине Петербурга, называвшейся Охтой (сейчас — район города).
Можно предположить, что не только реальные персонажи петербургской улицы, но и широко бытовавшие их графические воплощения были прообразами приведенных отрывков из «Евгения Онегина». Свидетельство того, что Пушкин был хорошо знаком с некоторыми изданиями, о которых речь шла выше,— его два лицейских рисунка: «Продавец кваса» и «Дворник и полицейский» (сценка, очень близкая к диалогам «Волшебного фонаря»). Известно, что лицейский учитель рисования С. Г. Чириков строил преподавание на копировании.
Как всегда у Пушкина, за каждой приведенной строкой стоит не только конкретная, увиденная в жизни картина, но сложный сплав живых впечатлений и уже сложившихся образов, литературных и непосредственно жизненных.

[1] *Лотман Ю. М. Символика Петербурга и проблемы семиотики города.— Труды по знаковым системам XVIII в. Ученые записки Тартуского университета. Тарту, 1984, с. 36.*

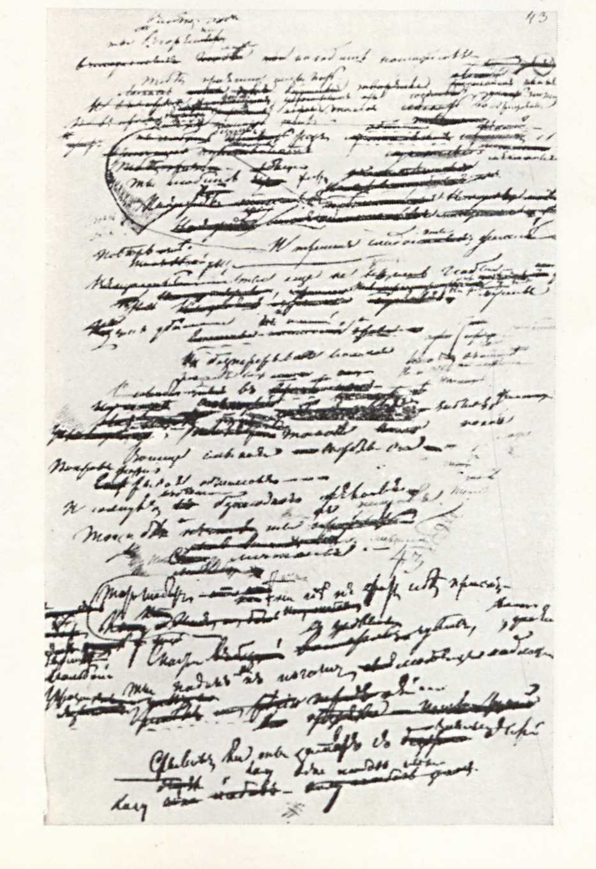
Зримое слово

Евгения Завадская

Меж непонятного маранья
Мелькают мысли, замечанья,
Портреты, числа, имена,
Да буквы, тайны письмена.
«Альбом Онегина»

Сохранилось около десяти с половиной тысяч страниц рукописей Пушкина. Каждая являет нам еще одну область творчества поэта — его каллиграфию. Эстетика нашего времени, преодолевшая региональную замкнутость, вобрала в себя опыт и восточной эстетики.
С точки зрения принципов восточной эстетики, в частности, философской школы чань, любая страница пушкинских рукописей — явление эстетическое и представляет собой произведение каллиграфического искусства. Во-первых, потому, что это линии, проведенные рукой истинного поэта в минуты творческого вдохновения, и, во-вторых, потому, что Пушкин обладал высокой каллиграфической культурой, писал в русле блистательной письменно-каллиграфической традиции: написанные его рукой стихи в альбом каллиграфически безупречны. Графическое мастерство и вдохновенье ведут перо поэта, оставляя пустоты на листе, как вздох или как пауза в стихах.
Письменно-каллиграфическая культура и одаренность поэта в этой области очевидны в его беловых автографах.
Письменный облик пушкинского текста обладает не только внешним совершен-

Страница рукописи А. С. Пушкина



ством, но характер письма выражает и глубокий внутренний смысл. В изысканной надписи в альбом М. Шимановской зримо воплощено благоговение поэта пред этой прекрасной женщиной. Мужественно и страстно выглядят строки стансов в альбоме Ю. Н. Бартенева. Поэт придавал огромное значение визуальной стороне своих сочинений. Он подробно обсуждал с издателями и характер набора (курсивы, отточия и т. п. в тексте), и декоративное оформление книжной полосы.

Культура письма сказывается и в черновиках — в них проявляется органичное чувство архитектоники страницы при всей спонтанности возникновения текста на плоскости. Поэт свободно обращается со страницей — поворачивает лист, создает полимпсесты,— в ней ощущаются пульс самой жизни, борьба главного и второстепенного и, наконец, неудержимая сила рождения истинного поэтического слова («Слово найдено»).

Автографы поэта позволяют проникнуть в таинство его духовной творческой работы, словно присутствовать при ней. Мы ощущаем ее ритм — паузы и напряжения, подъемы и спады, «видим» моменты рождения мысли, ассоциаций, обретших пространственно-временной образ.

Согласно принципам восточной эстетики, главное в художественном творчестве — не итог, а сам процесс, каллиграфия лишь тогда совершенна, когда в ней получил непосредственное выражение миг творческого бытия поэта, ритм биения его сердца. Каллиграфия — это своего рода кардиограмма состояния души поэта.

«Пушкин сумел явить миру нечто теоретически как бы невозможное — он сумел запечатлеть (подсознательно, впрочем, потому что иначе это вряд ли все же было бы осуществимо) в материально-конкретных графических образах самое тайное тайных художника — запечатлеть, зафиксировать самый процесс, механизм художественного мышления» [1].

Черновая рукопись Пушкина позволяет увидеть, как рождается поэтическая гармония из хаоса жизни. Необычайная близость поэзии Пушкина людям нашего времени проявляется в том, каким предстает со страниц его черновиков процесс поэтического творчества. Поэт отрицал романтическую исключительность и ходульную значительность роли поэта. Жизнь как она есть (обыденные записи) не врываются на страницы рукописей поэтов — пушкинских современников. И для В. А. Жуковского, и для П. А. Вяземского поэзия и жизнь разведены довольно далеко. Важнейшая особенность пушкинской поэтики, по определению Ю. М. Лотмана, состоит в том, что «текст и внетекстовый мир органически связаны, живут в постоянном взаимном отражении, перекликаются намеками, отсылками, то звуча в унисон, то бросая друг на друга иронический отсвет, то вступая в столкновение» [2].

Структура пушкинского черновика объединяет по большей части текст с рисунком, бытовые записи (например, расходы на день), темные линии зачеркнутых слов с легкими росчерками получившихся строк. Страница предстает как модель поэтического творчества — она полна внутренних глубоких связей, хотя видится зрителю как стихия и хаос. Таким представало вдохновение восточного поэта школы чань в его каллиграфии, которая оказалась очень созвучна современному видению и моделированию художественного творчества. Пушкинские черновики могут быть прокомментированы строками поэтов XX века: «И чем случайней, тем вернее // Слагаются стихи...» (Б. Пастернак), «Когда б вы знали из какого сора // Растут стихи, не ведая стыда» (А. Ахматова) [3].

По критериям восточной эстетики чань пушкинские автографы могут быть рассмотрены как произведения графического искусства, прежде всего искусства каллиграфии. О рисунках поэта написано много, а об эстетических качествах его каллиграфии в литературе о Пушкине никаких суждений не было высказано. Анализировались как графика лишь те страницы черновиков, на которых есть рисунки поэта, и только в связи с ними иногда рассматривалась и графика текста. Абрам Эфрос выявил взаимообусловленность сочетания текста и наброска рисунка, она осознавалась им как «основной закон пушкинской графики». Однако исследователь имел в виду содержательную, а не каллиграфическую сторону текста.



Рисунок
из семейного альбома
Начало XIX в.

Графическая выразительность всей страницы не меньшая, чем собственно рисунка. Тем более, что часто очень трудно отделить одно от другого. В пушкинской графике границы между росчерком, орнаментальной виньеткой и изображением размыты. Знаменитые «птицы», много раз встречающиеся на страницах черновиков поэта, представляют единство этих трех элементов (кстати, и в каллиграфии восточных мастеров письменный знак несет в себе изобразительное, орнаментальное и собственно шрифтовое начала).

Рисунки птиц, по сути дела, концовка, замыкающая страницу, завершающая архитектонику полосы, они представляют собой сходный, в общих чертах повторяющийся мотив, но каждый раз обретающий иной характер.

В соответствии с тем, как менялся характер творчества поэта, разнятся страницы «Руслана и Людмилы», «Медного всадника» и последних стихов. По-разному рождаются стихотворения «Что смолкнул веселия глас?!» и «Брожу ли я вдоль улиц шумных».

Важнейшие черты пушкинской поэтики явственно проступают и в характере черновой рукописи. Она представляет собой сложную полифоническую структуру. По меткому определению Ю. М. Лотмана, произведение Пушкина словно рассказывается «как бы несколькими перебивающими друг друга голосами». Вся многоголосица мира запечатлена на страницах пушкинских черновиков.

Страницы пушкинской рукописи узнаешь сразу, их не спутаешь с автографом другого поэта, они — знаки его личности, его поэзии и воспринимаются как проявление еще одной грани одаренности поэта — это пушкинское искусство каллиграфии.

---

[1] *Карцелли Л. Мир Пушкина в его рисунках. М., 1983, с. 7.*

[2] *Лотман Ю. М. Роман А. С. Пушкина «Евгений Онегин». Комментарий. Л., 1980, с. 8.*

[3] *См.: Завадская Е. В. «Тайны ремесла» А. Ахматовой — как комментарий и к китайской классической поэзии.— Теоретические проблемы изучения литератур Дальнего Востока. Тезисы 9-й научной конференции (Ленинград, 1980). М., 1980, с. 83.*

Пушкинская эпоха домашнего альбома

Ольга Авилова

Летучие листки альбома
Прилежно украшает ей.
«Евгений Онегин»

«Пройдет любовь, умрут желанья, // разлучит нас холодный свет; // кто вспомнит тайные свиданья, // мечты, восторги прежних лет? // Позволь в листах воспоминанья // оставить их минутный след».

«Я так и ждал, что принужден буду написать в альбом — но Бог помиловал».

Между юношеским стихотворением А. С. Пушкина, написанным в альбом в 1817 году, в котором он поверяет альбому что-то глубоко интимное и сокровенное, и полубрезгливой фразой из его письма 1833 года к жене помещается целый период альбомной культуры, который можно назвать пушкинским.

Во-первых, потому, что именно на пушкинский период приходится кульминация, расцвет альбома: как специфического жанра внепрофессионального творчества — поэтического, изобразительного, каллиграфического, как характернейшего атрибута светской культуры, как вещи чрезвычайно емкой и разноаспектной по своим эстетическим, социальным, культурно-воспитательным функциям в дворянской культуре России первой трети XIX века. Во-вторых, потому, что именно Пушкин, как никто из современников, оценил все значение и обаяние альбома, как мы сейчас сказали бы, проанализировал его внутреннюю структуру как вещи, функцию — как явления социальной жизни, систематизировал его разнообразную изобразительность, охарактеризовал как явление эстетическое. И все это — в великолепных стихах, без принужденья, в разговоре.

Белинский назвал «Евгения Онегина» «энциклопедией русской жизни» за поразительную «словарную» краткость, меткость и всеохватность характеристик ключевых черт и явлений русской культуры и быта.

Альбому в этой энциклопедии отведено целых четыре строфы. Огромное по словарным масштабам место, поразительно большое, учитывая «сверхъестественный лаконизм» пушкинского слова. И это, конечно, не случайно: альбом был среди популярнейших предметов «культурного обихода» пушкинской поры, в числе наиболее значимых факторов домашнего искусства.

Что же такое был альбом в пушкинское время?

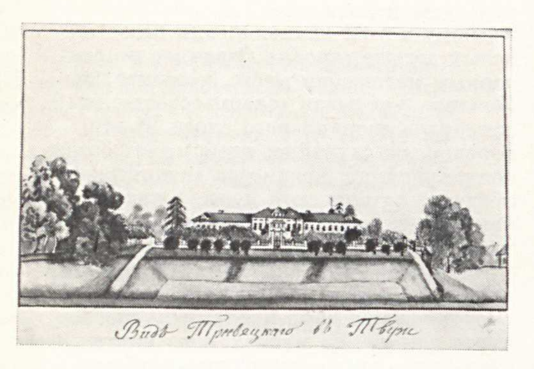
«Каждая наша дама непременно желает иметь альбом. На улицах, в кабинетах, в спальнях — везде вы увидите альбомы... Маленькие альбомы, заключенные в ридикюлях, странствуют везде с нашими господами, точно так, как у школьников азбуки в их сумках...»,— писал художественный критик начала XIX века Н. Виршиевский. Сравнение альбома с азбукой очень точно определяет место этого предмета в культурной жизни дворянства как столичного, так и провинциального. Умение сделать остроумную запись, сочинить экспромт, подходящий к тому или иному случаю, нарисовать с изяществом пейзаж, цветок, шутливую сценку и поместить свое произведение как нельзя более красиво на странице альбома — действительно, требовалось от светского человека того времени, как знание азбуки, без владения которой он не мог чувствовать себя сво-

Характерные образцы альбомов первой четверти XIX в.

Внешнее оформление альбомов и альманахов начала XIX в.

Вид Трисвятского в Твери
Акварель из альбома начала XIX века

Рисунок Тома де Томона из Альбома семьи Бакуниных. 1800-е гг.







Романтический сюжет в духе Жуковского из альбома начала XIX в.

Портрет Екатерины Бакуниной Рисунок О. Кипренского из альбома семьи Бакуниных

Акварель из альбома семьи Толстых







бодно в обществе, как, например, без владения французским языком.
Листая страницы семейных альбомов, мы погружаемся в мир человека начала XIX века; в мир особо подлинный, поскольку раскрывается он не профессиональным поэтом или художником, переосмыслившим со своих позиций современную ему жизнь, а типичным «средним» человеком своего времени с его отношением к происходящим событиям в литературе, искусстве, жизни общества. Перелистывая страницы альбома, мы как бы читаем рассказ о себе и своем времени современников Карамзина, Жуковского или Пушкина, которые олицетворяли себя с героями их произведений. Этот рассказ интересен нам не только содержанием, но и самим изложением в форме некоей домашней рукописной книги. Читая эту «книгу», мы с удивлением узнаем, что каждый образованный человек того времени был способен ее написать и оформить, изложить памятные события своей жизни в форме художественной. С другой стороны, альбом был не только дневником, летописью жизни светского общества, но и очень живой и творчески насыщенной формой общения людей, вызывавших друг друга на новые и новые сочинения: мадригалы, эпиграммы, карикатуры. С их помощью человек мог объясниться в любви и жениться, поссориться и быть убитым на дуэли, завязать знакомство и сделать карьеру.
В этом смысле альбом занимает в дворянской жизни место, сопоставимое с важнейшими проявлениями социальной жизни, например с балом. Как и на балу, на страницах альбома собирался избранный круг людей, приглашенных по усмотрению хозяина. И каждый попавший в число приглашенных должен был явиться в альбоме во всем блеске своего остроумия, не нарушить альбомного этикета, неписаных законов альбома.
Особую культуру светской жизни, дух бала, светского салона альбом донес до нас чрезвычайно точно и свежо, несмотря на полуторавековое расстояние, отделяющее нас от его авторов.
Что же представляет собой альбом как предмет, как выглядел он внешне, что заключало в себе его содержание? Внешнее оформление альбома, так же как и его внутреннее содержание, строго подчинялось выработанным образцам. Оформление «рукописной книги» — переплеты, корешки, разнообразие форматов — соответствовало назначению каждого альбома. Предназначался ли альбом для узкого семейного круга и хранился в ящике стола или красовался на почетном месте в светской гостиной; путешествовал ли вместе со своим хозяином по свету, коллекционируя его мимолетные впечатления, или хранился в кабинете, являя собой своеобразный «домашний музей», — всему этому многообразию типов альбомов отвечал их внешний вид. Миниатюрные, «карманные» книжечки и огромные фолианты, скромный коленкоровый переплет и переплет, расшитый золотом и украшенный великолепной вышивкой. Культура и традиция оформления альбома могли бы стать предметом отдельного исследования.

Особенности внутреннего «устройства» альбома, которые также подчинялись строгим образцам, были подмечены и с удивительной точностью описаны Пушкиным в четвертой главе «Евгения Онегина». Читая его описание «уездной барышни альбома», мы можем параллельно листать какой-нибудь образец такого творчества и поражаться документальности этого рассказа: не только все названные темы рисунков и надписей пройдут перед нашими глазами, но и расположение их будет точно соответствовать пушкинскому описанию.

Символика альбомных рисунков и расположения записей в альбоме приобретает устойчивость правила к 1810—1820-м годам, времени расцвета альбомной культуры. Возникают поверья, связанные с альбомами: так, считается, что с тем, кто откроет альбом записью на первой странице, может случиться несчастье; вот почему часто встречаются незаполненные первые страницы в некоторых альбомах. Запись на последней странице типа «Кто любит более тебя, пусть пишет далее меня!» также символична. Считалось, что тот, кто завершает альбом, любит владелицу больше других. Появляется даже своеобразный ритуал — заполнять альбом с конца. Записи чередуются с рисунками на темы масонской символики — изображения креста, якоря и сердца можно увидеть почти в каждом альбоме тех лет.
Не менее распространена и такая альбомная символика, как изображение лиры с сидящим на ней голубем или изображение одинокой могилы, на которой пишется имя автора рисунка; нередки портретные зарисовки с надписями, иногда стихотворными, мадригального характера, в которых восхваляются тихий прав, кротость, любовь к ближним изображенной.
Сюжетные рисунки и пейзажи почти во всех альбомах заменяются вклеенными гравюрами западного происхождения, изображающими пасторальные сценки и полуразрушенные замки. Они чередуются со стишками на темы любви, разлуки, смерти и сентенциями, наполненными «мрачными рассуждениями о бренности вещей, которые позволено делать всякому в нынешнем веке меланхолии».
Примеров таких альбомов можно найти множество, они мало видоизменялись на протяжении всей истории существования альбомов в России, представляя собой некий альбомный штамп.
Общая манера рисунков в разных альбомах позволяет говорить о существовании в то время моды и на определенный «альбомный» стиль рисования, который восходит к рисункам О. Кипренского, Ф. Толстого, популярного в те годы Тома де Томона. Этому стилю пытаются подражать все, он становится стилем эпохи. Мягкий, закручивающийся штрих, любовь к растушевке, общее впечатление молниеносности, виртуозности рисунка, сделанного как бы «между прочим» — к этому стремятся все рисующие в альбомах. Рисунки делаются карандашом, реже сепией, сангиной или углем с подцветкой белилами, часто встречаются рисунки пером и акварелью.
Со временем сюжеты меняются и становятся гораздо разнообразнее. Появляется большое количество рисунков на библейские темы; как правило, это скопированные композиции западных художников, известные в России по гравюрам. Отдельную группу составляют рисунки на античные сюжеты, своего рода стилизации под античность, пришедшие в домашнее искусство, видимо, вместе с античными платьями и прическами первых лет XIX века. Излюбленная тема рисунков — фантастические пейзажи с руинами и бурными потоками, освещенные лунным светом. Они появляются в альбомах как отклик на произведения Жуковского и служат иллюстрациями к ним, превращаясь в такой же штамп, как изображение надгробий и пасторалей. Изображение природы занимает важное место в альбомах тех лет. Если руинные пейзажи свидетельствуют об увлечении поэзией Жуковского, то сельские виды, изображающие усадебный дом, церковь, кладбище или парк, говорят о приверженности к творчеству Карамзина, культу тихой деревенской жизни, настолько глубоко проникшему в русское общество, что о ней мечтали все, от поэтов до императора.

Альбомные рисунки заняли место своеобразного «малого жанра» в русском изобразительном искусстве, сам же альбом, сфокусировавший в себе художественную жизнь общества, явился миниатюрным, «карманным» искусством, в котором через призму восприятия современного человека дана картина «большого» искусства первой половины века.

Альбомный жанр, находящийся за границами «серьезного» искусства, тем не менее становится полнокровной его частью. Эта тенденция особенно наглядно видна на примере провинциальной живописи,

ее тематика и сюжеты наполнены духом альбома. Виды усадебных парков и самих усадеб, пейзажи с надгробиями, жанровые крестьянские сценки, интерьеры, портреты, которые гораздо органичнее выглядели бы в альбомах, чем написанными маслом на холсте, — вся эта чисто альбомная продукция составляет теперь существенную часть провинциального станковизма, который является важным штрихом русской сентиментальной культуры. Так, хранящаяся в ГМП серия акварельных рисунков, исполненных на листах довольно большого формата неизвестным художником, представляет собой ряд самостоятельных произведений, изображающих имение А. Б. Куракина «Надеждино»: вид барского дома с церковью, вид парка, деревни. Хотя пейзажи не предназначались для альбома, их альбомный характер выражен в пасторальной тематике рисунков, в духе тишины, спокойствия и умиротворения, веющего от них; той сентиментальной задумчивости, достигнутой здесь с помощью повторяющегося в каждом листе мотива одинокой прогулки или прогулки вдвоем, которая так точно передает атмосферу эпохи начала XIX века. Акварели создают модный рассказ об идиллической жизни помещика в деревне.

«Во вкусе английском, простом
Я рощу насажу, она окружит дом,
Пустыню оживит, даст пищу размышленью;
Вдоль рощи побежит струистый ручеек;
Там ивы гибкие беседкою сплетутся;
Березы над скамьей, развесившись, нагнутся
Там мшистый, темный грот, там светленький лужок,—
И даже огород приманет нас порою
Своей роскошною и скромной простотою.
Мы будем счастливы природой и собой!»

Акварели как будто специально написаны с целью проиллюстрировать это стихотворение Дениса Давыдова, в молодости гусара и партизана, а в отставке мечтающего с помощью сельской идиллии «жизнь летящую в блаженство обратить».

Венецианская школа и ее художники дают еще один пример обращения к альбомной тематике, вышедшей за пределы домашнего искусства. Интерьеры, широко распространенные в альбомной графике начала XIX века, приобретают в их творчестве самостоятельность жанра с общим принципом построения, общим настроением необыкновенно уютного, светлого, гармоничного мира. Перспективы анфилад, заканчивающиеся часто окном, выходящим в сад, обилие окон в пространстве, расположенном на первом плане, с помощью которых интерьер как бы сливается с природой, многочисленные произведения искусства, атмосфера тишины и покоя, в которой обитатели комнат заняты чтением, рукоделием или просто погружены в задумчивость. В камерном интимном мире этих комнат очень легко представить себе и альбом, лежащий на каком-нибудь столике, или человека, перелистывающего его страницы. Природа интерьерного жанра и жанра альбомов одна и та же.

Чтобы яснее представить себе альбом как один из характернейших выразителей духовной жизни своего времени, его можно сопоставить с парком эпохи сентиментализма, как бы овеществленным альбомом, альбомом в пространственном измерении. Своего рода сценарием для паркового искусства конца XVIII — начала XIX века выступала сентименталистская литература[1]. Причем в силу вещной материальной природы этого искусства литература была как будто вынесена за скобки, хотя ее руководящее присутствие ощущалось в самой идее сентиментального парка; главными носителями этой идеи стали архитектура, скульптура, живопись и сама природа, «оформленная» в общем стиле сентиментальной эпохи.

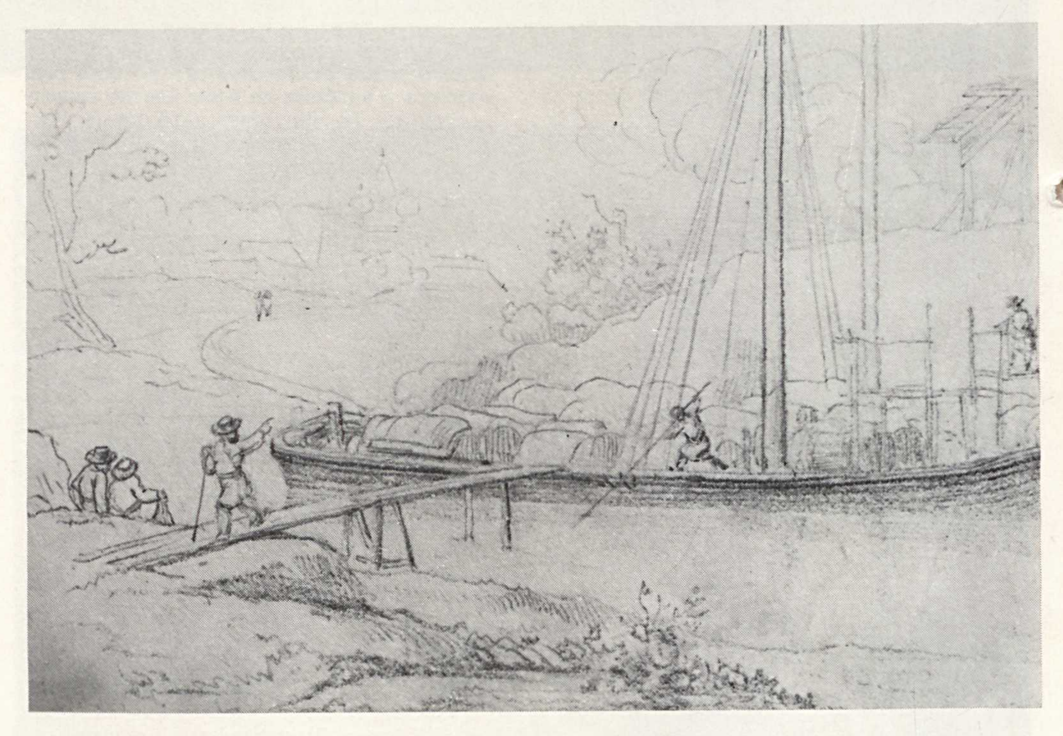
Структура альбома, как и структура, например, Павловского парка, подразумевает постоянное участие человека, который, перелистывая альбомные страницы, постепенно вносит все новые и новые записи, направляя развитие его сюжета; человек, находящийся в парке, также «творит» сюжет своей прогулки, принимая условия, диктуемые ему парко-

Вид Надеждина
Акварель начала XIX в.

Вид Волги в Твери
Рисунок О. Кипренского из альбома семьи Бакуниных

Акварель из альбома семьи Бакуниных







вой структурой, но варьируя их по своему усмотрению. Заданность программы прогулки в Павловске имеет ту же природу, что и рамки, поставленные перед человеком в альбомном творчестве, границы которых он не должен переступать в выборе сюжетов и жанров своих записей и рисунков.

Общая природа этих явлений обусловлена сентименталистской эстетикой, выработавшей многочисленные образцы. Так, в 1809 году в журнале «Вестник Европы» под общим заглавием «Стихи для альбомов» читателям предлагалась уже целая серия маленьких стихотворных экспромтов, пригодных для записи в дружеские альбомы по всяким поводам и на разные вкусы. Архитектурные постройки Павловска, украшенные скульптурой и живописными росписями, являлись своеобразным набором сентиментальных штампов, из которых человек мог выбирать по своему вкусу, как бы моделируя прогулку в соответствии со своим настроением.

«Здесь было царство сентиментализма, руссоистской романтики хижин, ротонд, руин, сдержанно-светлых или легко-печальных, глядящих на прошлое без зависти и на будущее без смирения» [2]. Гуляющий по этому парку человек будто бы вступал в некую игру, условием которой было полное подчинение парку, слияние с его пейзажами и архитектурой. И парк, и альбом диктовали темы, сюжеты и даже настроения. Не случайно в Павловске так были популярны альбомы, во множестве лежавшие на столах и заполнявшиеся записями и рисунками приезжавших в Павловск гостей.

Прогулка по сентиментальному парку, легко сопоставимая с перелистыванием страниц домашнего альбома, была функционально аналогична культуре альбома в целом, который в свою очередь можно назвать «прогулкой по саду воспоминаний».

С конца 1820-х годов в альбомной культуре происходят перемены: связано это с «большей дифференцированностью альбомов по социальной принадлежности их владельцев» [3] на «альбом красавицы уездной» и модные альбомы «Аспазий благородных». Альбомы перестают быть семейным преданием, «памятником дружбы» и становятся сборником блестящих имен. «Визитных душ ревизская тетрадь, в которой дань с рабов сбирает знать» — назвал такие альбомы П. А. Вяземский. Дух дружеского, непосредственного живого общения исчезает и из альбомов семейных. Каждый владелец альбома стремится заполнить его автографами знаменитостей, вклеить в него рисунок известного художника.

Новое умонастроение общества предопределяет перерождение формы альбома в альбом-коллекцию, который не подчиняется законам альбомного жанра, поскольку часто выполняет всего лишь функцию удобного хранения материала, имеющего случайный характер. Вместе со стремлением к профессионализации содержания альбомов утрачивается и сам смысл альбомного творчества, бывшего всегда формой домашнего искусства, доступной каждому. Вытеснение дилетантов профессиональными авторами сопровождается процессом перерастания некоторых жанров из чисто альбомных в жанры большого искусства, что также является причиной угасания домашнего творчества.

Эпоха мимолетная и яркая, когда люди не боялись своей восторженности, открытости и незащищенности чувств, пролетела очень быстро, как проходит юность в жизни каждого человека. И так же как юность, она была незаметна, но очень значительна для русской культуры. Отблеск этой юности, ее «минутный след» сохранили нам альбомные страницы, «листы воспоминанья».

---

[1] *Подробнее об этом см.: Лихачев Д. Поэзия садов. Л., 1982.*

[2] *А. Эфрос. Гонзаго в Павловске.— В сб.: Мастера разных эпох. Избранные историко-художественные и критические статьи. М., 1979.*

[3] *Вацуро В. Литературные альбомы в собрании Пушкинского дома (1750—1840 гг.).— В кн.: Ежегодник рукописного отдела Пушкинского дома на 1977 г. Л., 1979, с. 3—56.*

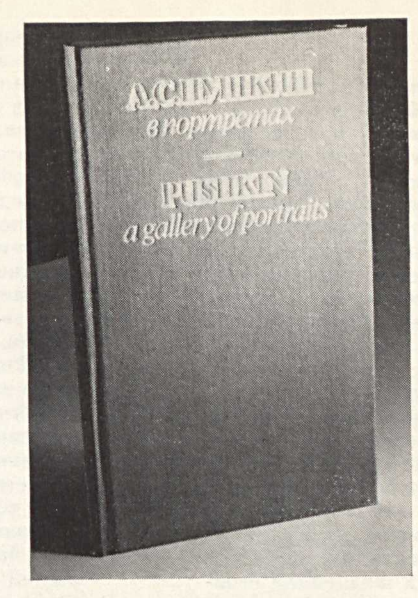


Фото к «Пушкинскому альманаху ДИ» — В. Евстигнеев

«Пушкин в портретах» * — результат многолетнего труда. Книга написана легким, живым языком; ее с большим интересом прочтет и человек, только приобщающийся к науке о Пушкине, и специалист. Е. В. Павлова как исследователь совмещает искусствоведческий анализ, глубокое знание предмета, умение по-своему увидеть даже хорошо всем известные портреты с интерпретацией филолога.

В основу книги положен хронологический принцип, использованный в свое время С. Либровичем («Пушкин в портретах», СПб., 1890). С тех пор пушкиниана выросла в несколько раз. Назрела необходимость ввести в научный оборот весь накопленный материал и по-новому осмыслить его. Книга Е. В. Павловой не только полный аннотированный каталог, но и первая попытка монографического подхода к теме.

Книга состоит из двух томов. Удачно распределение материала в этом издании (кстати говоря, прекрасно смакетированном и напечатанном), оформленном хотя и в духе подарочного альбома, но с чувством меры и такта, таким необходимым, когда дело касается Пушкина. Первый том содержит обстоятельный рассказ об истории создания тех портретов, которые непрерывной чередой проходят перед нами во втором.

Впервые иконографию Пушкина открывают автопортреты поэта. Этим как бы задается точка отсчета, та мера, с высоты которой можно вернее оценить работы профессиональных художников.

Прижизненная пушкиниана — самая разработанная и изученная часть темы, имеющая определенную научную традицию, но и здесь Е. В. Павлова находит интересные характеристики, по-новому расставляет акценты. Ей принадлежит честь быть автором атрибуции не известного ранее прижизненного миниатюрного портрета Пушкина работы Вивьена 1826 года, что является вкладом в изучение пушкинианы. Это произведение камерного характера хронологически предшествует работам В. А. Тропинина и О. А. Кипренского, ставшим вехами не только пушкинианы, но и русского портретного искусства в целом.

В искусстве 1830-х годов Пушкин все чаще предстает перед нами в кругу современников: на обеде у Смирдина (А. П. Брюллов, 1832), на Невском проспекте (П. Иванов с ориг. В. С. Садовникова, 1835), в группе писателей в «Параде на Марсовом поле» (Г. Г. Чернецов, 1837). Автор удачно сопоставляет словесные портреты поэта, обращаясь к воспоминаниям и высказываниям современников, с художественными изображениями, выполненными в 1820—1830-х годах. Несколько особняком стоят работы П. Ф. Соколова и Т. Райта, запечатлевшие облик Пушкина в 1836 и 1837 годах.

В особый раздел выделены посмертные портреты поэта конца 1830-х годов. В это время были предприняты первые попытки воплотить образ Пушкина в скульптуре (С. И. Гальберг, И. П. Витали, А. И. Теребенев).

В книге важное место занимает рассказ о работе в 1860—1875 годах комиссии по созданию памятника Пушкину в Москве, завершившейся открытием памятника (А. М. Опекушин) в 1880 году. Е. В. Павлова является автором атрибуции скульптурного портрета Пушкина работы А. М. Опекушина, хранящегося в фондах Государственного музея А. С. Пушкина.

Ни одна эпоха не обойдена в книге вниманием. Наиболее сложным является вопрос о восприятии образа Пушкина и воплощении его советскими художниками. Е. В. Павлова стала первооткрывателем на этом непростом пути.

Именно советское искусство оказалось создателем пушкинского феномена: такой воистину всенародной любви, признания и интереса к поэту не знала ни одна другая эпоха. Образ Пушкина становится все более живым, раскрепощенным, согретым чувством сопереживания.

Не было ни одного крупного советского мастера, который не обращался бы к Пушкину как к источнику вдохновения и творческих поисков: П. П. Кончаловский, В. И. Шухаев, К. С. Петров-Водкин, В. А. Фаворский, Н. В. Кузьмин, А. Г. Тышлер, А. Т. Матвеев, И. Д. Шадр, Е. Ф. Белашова и многие, многие другие.

Автор не только доводит свой рассказ до самых недавних лет (особенно емким получился анализ работ В. Е. Попкова начало 1970-х годов), но и пытается определить тенденции дальнейшего развития советской изобразительной пушкинианы. Однако следует отметить, что по отношению к работам 1950—1970-х годов недостаточно строгим является сам отбор материала, что ведет к снижению той высокой ноты, которая была задана в начале книги автопортретами поэта.

Монография Е. В. Павловой «А. С. Пушкин в портретах» — не только обобщение и осмысление огромного фактического материала, но и приглашение к серьезному разговору о путях развития изобразительной пушкинианы.

Елена Зименко

---

* *Павлова Е. В. А. С. Пушкин в портретах. М., Советский художник, 1983.*

(Окончание. Начало на стр. 21—22)

*

В наше время значение норматива, отмеряющего ценность вещи, имеет ее товарное бытие в качестве «новинки», привлекательной для покупателя: видное место в системе материальной культуры сегодня занимает витрина как точка отсчета, с которой вещь вступает в жизнь, сопровождаемая наилучшими рекламными пожеланиями. Вся совокупность коммерческих знаков работает на повышение статуса новой вещи, подчеркивая ее практические преимущества, удобство, мощность, выгоду, надежность в эксплуатации. Разработаны до мельчайших подробностей способы описания и аттестации новых вещей — проспекты, аннотации, инструкции, гарантии, руководства, товарные клейма и ярлыки и т. д. и т. п.

Но совершенно отсутствуют формы осмысления вещей, уже отслуживших свой срок,— так сказать, «антивитрины», где находили бы приют использованные вещи и где к ним прилагались бы соответствующие свидетельства и описания — не рекламно-рекомендательного, а скорее мемуарного, медитативного характера. Можно себе представить, что здесь означивалась бы не товарная цена, а жизненная стоимость вещи, тот смысл, который она приобрела для людей за время служения им. И, может быть, не случайно самые дорогие и «заслуженные» вещи так и оставляют в интерьере, придавая тем самым комнате измерение в глубину, в «вечность», где прожитое пребывает в одном пространстве с текущим и наступающим. Обветшалая утварь становится своего рода смысловым зеркалом, отражающим устойчиво-непреходящую сущность вещей; глядя в его глубину, комната узнает свой зыблемый временем прообраз и вместе с ним вмещает растущую часть собственного бессмертия.

Сама категория «мемориальности» должна быть рассмотрена в вещеведении с учетом изменившегося статуса вещей в век массового производства предметов потребления. Как правило, всякий мемориальный музей исходит из предпосылки, что вещь долговечнее человека и предназначена хранить память о нем. Для всех предыдущих эпох такое соотношение и было преобладающим: одной и той же вещью — шкафом, сундуком, сервизом, книгой — пользовалось несколько поколений. В нашу эпоху соотношение перевернулось: много поколений вещей успевают смениться за одну человеческую жизнь. Владелец в расцвете сил хоронит свои скоротечные вещи, заменяя их более модными и удобными. Отсюда трудность, которую порой испытывают устроители современных мемориальных музеев: не остается вещей, достаточно полно освещающих жизнь своего хозяина, «отвечающих» за него.

В той системе преходящего — непреходящего, какую культура представляет в целом, вещам достается все более эпизодическая «проходная» роль. Если раньше самым устойчивым представлялось материальное окружение, в котором человек оставлял след своего бытия, то теперь гораздо более долгодействующим становится сознание самого человека, успевающее вобрать множество сменяющихся материальных окружений. Можно сказать, что вещь оставляет в наследство другой вещи сознание своего владельца, которое и создает между ними механизм преемственности. По мере того как вещи легчают, сбрасывают груз осмысленности, наследственной памяти, водружавшийся когда-то несколькими поколениями,— труднейшую задачу их осмысления, придания веса в культуре берет личная память.

Таким образом, речь идет не о восстановлении прежнего, «старинного», добродушно приемлющего отношения к вещам, которое подкреплялось твердым сознанием их осмысленной вкорененности в быт. Нашим предкам вряд ли пришло бы в голову напряженно вникать в близлежащие вещи, создавать нечто вроде мемориальных углов в интерьере,— но это потому, что такими «мемориалами» были сами дома, где они обитали *. Вещь была осмыслена изначально, поскольку доставалась от предков, и осмыслена в итоге, поскольку передавалась потомкам. То было эпическое, спокойно-умиротворенное согласие со смыслом вещей, не требовавшее лирических порывов и теоретического обоснования. Теперь эти начала и концы обрублены, место предка заняла точка сбыта-продажи, а место потомка — точка сбросапомойки. Но тем более вырастает значение середины, того краткого промежутка, где в своем частном опыте человек должен воссоздать целостную судьбу вещи, восполнить ее прошлое и будущее — из настоящего. Смысл уже не принимается и передается, а создается здесь и сейчас. «Эпическая» культура вещей разложилась и вряд ли может быть восстановлена — но на ее место приходит новая, «лирическая» культура, со своими психологическими и эстетическими возможностями. Именно потому, что вещь изначально не своя, ее освоение становится трудным, трепетным делом, а часто и вовсе терпит неудачу, наталкиваясь на механическую безликость. Но наше «лирическое дерзание» необходимо должно вторгаться в разрыв патриархальной связи вещей, на свой страх и риск сводя воедино ее распавшиеся начала и концы.

Накопление вещей, находящихся за пределом сознания, в виде огромных товарных залежей и кладбищ мусора, необходимо должно ввести в действие компенсаторный механизм культуры, который Андрей Платонов однажды назвал «скупостью сочувствия». Приведем этот характерный для писателя отрывок, проясняющий, кстати, одну из целей вещеведения: «Вощев подобрал отсохший лист и спрятал его в тайное отделение мешка, где он сберегал всякие предметы несчастья и безвестности. «Ты не имел смысла жизни,— со скупостью сочувствия полагал Вощев,— лежи здесь, я узнаю, за что ты жил и погиб. Раз ты никому не нужен и валяешься среди всего мира, то я тебя буду хранить и помнить». Какой-нибудь камешек, лежащий на дороге, радует и беспокоит платоновского странника загадкой своего пребывания «в среде глины, в скоплении тьмы: значит, ему есть расчет там находиться, тем более следует человеку жить». На камешке, поднятом с земли, платоновский герой воздвигает собственную надежду — быть оправданным в мире оправданных единичностей; это один из тех прозорливых чудаков, которые в старательном, серьезном братстве с «низшими» формами существования познают меру своей необходимости, обретают новую степень уверенности в себе, своеобразную метафизическую бодрость, сознание ненапрасности собственного существования.

Вещеведение — одна из возможностей знания мира в его мельчайших составляющих: то, что при этом рассматриваются небогатые вещи незнаменитых людей, не только не отменяет, но в какой-то мере усиливает ценность их осмысления. Чтобы постичь природу вещества, физик обращается не к многотонным глыбам его, а к мельчайшим частицам. Так и смысловое мироустройство для постижения часто требует пристального, подробного взгляда, микроскопического проникновения в такую глубину, где исчезают крупные и раскрываются мельчайшие смыслы. Не в знаменитом алмазе «Куллинан», не в треуголке Наполеона, а в какой-нибудь ниточке обнажается неделимый, «элементарный» смысл вещей. Однако здесь нас и поджидает главная трудность. Нет ничего сложнее, чем познавать единичную вещь— именно единичность и ускользает от определения в мыслях и словах, которые рассчитаны скорей на постижение общего. Легче постигнуть значимость целого класса или рода предметов, чем их отдельного представителя. Приближаясь вплотную к единичному, задавая ему философско-мировоззренческий вопрос: «зачем ты живешь?» — воочию чувствуешь, как этот вопрос упирается в тайну целого мироздания: только вместе с ним (или вместо него) единичное может дать ответ. Известно, что абстрактное мышление по мере своего исторического развития восходит к конкретному; единичное наиболее прямо связано со «всем». При этом общие категории, лежащие в основе всякого научного мышления, не отменяются, но испытываются в движении ко все более полному, всестороннему и целостному воспроизведению вещи как синтеза бесконечного множества абстрактных определений. Логические абстракции, которые в ходе исторического развития возвысили человеческий разум над эмпирикой простых ощущений, как бы вновь возвращаются к исходной точке, единичной вещи для того, чтобы раскрыть в ней свернутое богатство всей человеческой культуры. Если вещеведение когда-нибудь разовьется в целую область знания, эта научная дисциплина должна будет постигать реальность не только в обобщенных понятиях (и даже не в более конкретных образах), но и найдет способы наилучшего описания и осмысления «этостей», нас окружающих.

Мыслить их трудно, вполне постичь вряд ли возможно — мысль все время сбивается обратно на общее, абстрактное, проходит мимо «этого» и распространяется сразу на целый класс предметов. Но хотя бы приближение к единичной вещи и ее столь же непреходящему, сколь и неповторимому смыслу дает важное и обнадеживающее знание, что ничто, даже самое малое и ничтожное, не обречено пропасть бесследно.

** Может быть, раньше и глубже всех ощутил этот кризис традиционной вещепричастности и вещепреемства как выдвижение новых творческих требований к человеку Р. М. Рильке: «Еще для наших дедов был «дом», был «колодец», знакомая им башня, да просто их собственное платье, их пальто, почти каждая вещь была сосудом, из которого они черпали нечто человеческое и в который складывали нечто человеческое про запас... Одухотворенные, вошедшие в нашу жизнь, соучаствующие нам вещи сходят на нет и уже ничем не могут быть заменены. Мы, быть может, последние, кто еще знали такие вещи. На нас лежит ответственность не только за сохранение памяти о них (этого было бы мало и это было бы ненадежно) и их человеческой и божественной (в смысле домашних божеств-«ларов») ценности... Задача наша — так глубоко, так страстно и с таким страданием принять в себя эту преходящую бренную землю, чтобы сущность ее в нас «невидимо» снова восстала» (Р. М. Рильке. Ворпсведе. Огюст Роден. Письма. Стихи. М., Искусство, 1971, с. 305).*



Одно время казалось, будто на фоне прогрессирующего внимания к семиотике, культурологии, функциональному и структурному анализу эстетика как бы теряет собственный предмет. Формирование технической эстетики, социологии искусства, психологии творчества, теории восприятия в качестве особых научных дисциплин, возникновение идей о самостоятельной «философии искусства» ставило вопрос о задачах и функциях современного эстетического знания.

Рецензируемая книга * утверждает мысль о мировоззренческой роли эстетики, заметно усилившейся в связи с дифференциацией знаний об искусстве. Показывая роль эстетики как философской дисциплины, ее значение в идеологической борьбе, автор основное внимание уделяет комплексному анализу искусства. В книге читатель найдет интересные разделы, посвященные основным эстетическим категориям, анализ таких сложных понятий, как «художественный образ», «содержание и форма в искусстве», «метод», «стиль», «социалистический реализм». Одним словом, в работе раскрываются основные проблемы и понятия марксистско-ленинской эстетики, причем за ясностью и простотой исходного замысла, за разнообразием материала по истории искусства скрывается разработанный аппарат эстетического анализа.

Например, одна из центральных категорий эстетики — художественный образ — раскрывается в единстве трех форм его существования: как прообраз, как результат творческой деятельности и как восприятие-переживание. Рассматривая соотношение общего и единичного, ученый показывает, как ориентация только на общее, когда на первый план выступает идея, или только на единичное, когда идея исчезает,— ведет или к абстрактному искусству или к натурализму. В таком же единстве выступает в книге традиционная пара эстетических понятий «объективное» — «субъективное» и другие.

Главное — что автор не скрывает актуальных трудностей современной эстетической науки; он подчеркивает, что до сих пор не разработана «общая философская теория изображения», показывает, как внутри каждого вида искусства складываются своя система «типов творческого мышления» и теория, призванная продемонстрировать специфические особенности каждого из них. Это положение ставит перед эстетикой целый ряд пока еще недостаточно разработанных вопросов: о различии, например, изобразительного ряда в декоративно-прикладном искусстве и дизайне, о возможности переноса художественных средств из смежных областей искусства и т. д. И здесь очень важно, что эстетик обосновывает свободное, «мягкое» взаимоотношение изобразительного и выразительного начал в изобразительном творчестве, показывая целый диапазон переходов. Ведь только при таком учете опыта художественной практики эстетика может быть действенным, используемым фундаментом художественной оценки.

На большом и разнообразном материале, включающем теоретические работы А. Белого и Н. Евреинова, художественное творчество Пикассо, Матисса, Серова, ученый выявляет различные аспекты символизма в искусстве, имеющие большое значение для декоративно-прикладного искусства. Так, читателю будет интересно осмыслить вместе с автором, что в символе-аллегории происходит олицетворение понятия через «близкие ему предметы», а символ-метафора возникает из столкновения двух различных предметов, когда свобода может предстать в образе женщины, как в картине Делакруа. Особенно плодотворно, на наш взгляд, введенное автором понятие «безусловного символа». Разбирая особенности знаменитого мемориального комплекса в деревне Пирчюпис, ученый фиксирует внимание на том, что изваянные фигуры лишены аллегорических атрибутов. В последнее время появилось много памятников, изобразительное решение которых можно отнести к подобному типу символизма.

Написанная хорошим языком, снабженная большим количеством со вкусом подобранных иллюстраций, толкующая сложные проблемы достаточно просто и ясно, книга Е. Громова показывает, что эстетическая наука, вбирая в себя достижения отдельных дисциплин, меняется вместе с художественной практикой, одновременно упорядочивая и разъясняя ее.

Игорь Лукшин

* *Громов Е. С. Начала эстетических знаний. Эстетика и искусство. М., Советский художник, 1984.*

В издательстве «Советский художник» вышла монография С. Ерлашовой о творчестве художника-ювелира и златокузнеца Манабы Магомедовой. Книга вышла в серии монографий о мастерах советского искусства, в которой издания, посвященные декоративному искусству, случаются крайне редко. Поэтому уже сам факт подобной публикации горячо приветствуется всеми специалистами, заинтересованными судьбами дальнейшего развития нашего многонационального декоративного искусства. В сущности, это не книга, а книга-альбом, обширной иллюстративной части которого (96 илл.) предпослана обстоятельная вступительная статья. Завершает ее тщательно отработанный справочный аппарат, включающий биографические сведения, участие художника в выставках, перечень основных произведений (с точным указанием материала, техники, размеров каждой работы), а также библиографию.

В соответствии с требованиями альбомного жанра художник А. Семенов вводит в текстовую часть пейзажные и натурные съемки.

Монографическая статья к альбому, написанная С. Ерлашовой, посвящена художнику редкостной, можно сказать, уникальной судьбы. Выросшая в семье потомственного ювелира (в семье которого 11 раз передавались инструменты ювелира от поколения к поколению), Манаба Магомедова стала первой женщиной в истории своего родного аула Кубачи, отважно нарушившей многовековую традицию и овладевшей исконно мужской профессией — ювелирным делом. Становление Манабы Магомедовой как художника, выявление истоков, питающих ее творчество, раскрытие многогранности ее дарования и является предметом самого пристального внимания автора монографии.

С. Ерлашова очень точно указывает на тот факт биографии художника, который стал отправным моментом в жизни Манабы Магомедовой и во многом определил ее творчество: «Магомедова, преодолевшая многовековые устои, в то же время прошла традиционный путь прямого ученичества... Яркая самобытность искусства Магомедовой — не только свойство ее личного дарования, это определено ее особой «кровной» связью с ювелирным делом» (с. 4).

Анализируя истоки творчества художницы, С. Ерлашова очень (может быть, даже излишне) подробно перечисляет учителей — начиная от потомственных кубачинских мастеров-ювелиров до профессоров Москвы, Ленинграда, Тбилиси, раскрывающих перед любознательной художницей все новые и новые тайны искусства. Отмечая широту интересов Магомедовой и ее глубокий интерес к национальным традициям художественной культуры разных народов Кавказа и Закавказья (чему в немалой степени способствовала и ее личная биография), С. Ерлашова постоянно стремится не только показать на примере творчества художницы процесс взаимодействия этих национальных традиций, но и конкретизировать его проявления. Последовательно раскрывая теснейшую связь творчества Манабы Магомедовой с традициями издавна сложившейся на Кавказе культуры металла, С. Ерлашова показывает, как органично сочетаются в ее произведениях традиции черного серебра Дагестана, цветных эмалей Грузии и Азербайджана, зерни и филиграни Армении, даже традиции драгоценной чеканной посуды, пришедшие на Кавказ из Византии и Ирана и трансформировавшиеся здесь под влиянием сильной местной традиции. Эта последовательность в оценке творчества художницы изменяет автору монографии лишь в конце, когда разбираются работы Магомедовой последних лет. В работах Магомедовой, выполненных в 1970 — начале 1980-х годов, как и в работах многих мастеров декоративного искусства этого периода, очень ощутимо стремление к станковизму, что нашло проявление и в выборе ассортимента (декоративные пластины, настенные блюда, переплеты книг), и в выборе тематики (сюжетные композиции, портреты и т. п.). В конечном итоге это означало программный отход от традиций декоративно-прикладного искусства, одной из главнейших заповедей которого является утилитарное назначение вещи. К сожалению, автор монографии ограничивается лишь констатацией самого факта, что «станковизм не является сильной стороной ее мастерства», справедливо утверждая, что, «наверное, главная сторона дарования художницы — в ее традиционализме» (с. 18), однако более подробно на этой проблеме, к сожалению, не останавливается.

Бесспорно, техническое мастерство Манабы Магомедовой очень высоко. Она в равной мере виртуозно владеет всеми техническими средствами, известными мастерам ювелирного дела. Ей доступны также и многие приемы мастеров прошлых эпох, в частности, секреты перегородчатых эмалей средневековой Грузии (Манаба долгое время занималась реставрацией средневековых грузинских икон и металлической утвари в Государственном музее Грузии в Тбилиси). Однако не все созданные ею работы отличаются безупречностью эстетического вкуса и совершенством художественной формы. Характерно, что чаще всего это происходит в том случае, когда художница сознательно отступает от национальной художественной традиции — кубачинской или грузинской, в которой она как раз и чувствует себя наиболее свободно, поскольку блестяще владеет ею.

Думается, что вдумчивый, нелицеприятный анализ не только позитивного, но и негативного опыта мог бы оказаться чрезвычайно полезным не только для самой художницы в ее дальнейшей работе, но и для целого ряда художников-ювелиров разных республик, перед которыми стоят аналогичные проблемы.

В. Савицкая

* *Ерлашова С. Манаба Магомедова. М., Советский художник, 1982.*

Газета ДИ

НОВЫЕ РАБОТЫ

Лучший архитектурный проект

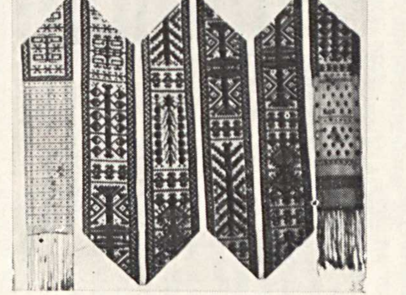
В Союзе архитекторов СССР подведены итоги III Всесоюзного смотра на лучшую архитектурную постройку года.
Из 66 работ, представленных в Москву на заключительный тур смотра, который проходил в октябре 1984 года в Центральном Доме архитектора, жюри под председательством первого секретаря правления Союза архитекторов СССР, народного архитектора СССР, действительного члена АХ СССР А. Т. Полянского семь работ удостоило высшей награды смотра — медали и диплома СА СССР. Это: крупнопанельный трех- и восьмиэтажный жилой дом в г. Сестрорецке; реконструкция-регенерация застройки по Сионской набережной, Сионской ул., фрагмента ул. Леселидзе, ул. Мегрели и Винного подъема в г. Тбилиси; реализация комплексной системы озеленения и обводнения жилых районов в г. Минске; торговый центр в г. Омске; Театр драмы и комедии на Таганке; двадцатиэтажный жилой дом переменной этажности в г. Кишиневе; Дворец культуры в г. Зеленограде.
Смотр продемонстрировал в целом высокий творческий уровень большинства представленных работ, свидетельствующих о профессиональном мастерстве зодчих союзных республик. Успешно по отдельным объектам выступили архитекторы Москвы, Ленинграда, Тбилиси, Минска, Кишинева.
Высокий уровень характерен в целом для работ, представ-вают в себя трепет жизни, природы, ее бесконечное многообразие и красоту».
На торжественном заседании, на которое собрались художники, члены их семей, ученики художественной школы, многие жители Палеха, а также мастера из соседних художественных промыслов Холуя, Мстеры, гости из Москвы, Ленинграда, Иванова, Кирова, Палехскому отделению СХ РСФСР были вручены почетные грамоты от Министерства культуры РСФСР и ЦК профсоюзов РСФСР.
Состоялась научно-творческая конференция, которую открыл министр культуры РСФСР Ю. С. Мелентьев, выступивший с докладом «У истоков Советского Палеха». Он назвал Палех флагманом советского народного искусства, указал, что на примере искусства Палеха можно проследить, как революция связывает прошлое, настоящее и будущее народного творчества, давая ему новые стимулы развития.
Палех — образец организации народного художественного промысла, в центре которого стоит личность мастера, художника,— было отмечено в выступлении министра. Именно это положение являлось главным в правительственном Постановлении о народных художественных промыслах, десять лет со дня принятия которого отмечено в 1984 году.
В докладах искусствоведов из Москвы, Ленинграда и Палеха рассматривались современные проблемы искусства палешан, расширения сферы их художественной деятельности, взаимосвязи исторических традиций и современного творчества.
В честь юбилея Палеха в Ивановском областном художественном музее открылась выставка «60 лет искусству Советского Палеха»... Прекрасно оживляли экспозицию крупномасштабные куклы Ф. Файнштейна и костюмы С. Лагофет, воссоздавая атмосферу праздничного действия. Изобретательно и конструктивно решая общий силуэт костюма, С. Лагофет дополняет его изысканной живописной стилизацией.
В январе 1985 года состоялось заседание Совета по массовым театральным представлениям, подведшего итоги выставки.
О. Позднякова

Всесоюзный семинар на Ломоносовском заводе

Вопросам расширения ассортимента, улучшения качества фарфоровых изделий был посвящен всесоюзный научно-технический семинар, проходивший в октябре 1984 года на Ленинградском фарфоровом заводе им. Ломоносова.
Представительность семинара, его обширная и насыщенная программа, глубина рассматриваемых проблем подтвердили заинтересованность как руководителей промышленности, так и самих художников в пересмотре ряда положений в практике фарфорового производства.
Заместитель министра легкой промышленности СССР А. Бирюков подвел итоги развития фарфорового производства за годы X и XI пятилеток. Так, с 1970 по 1980 год было построено 11 новых заводов, 21 завод реконструирован, производство увеличилось в два раза.
В то же время в выступлении А. Бирюкова был поставлен вопрос о необходимости разработки основных направлений развития фарфора на XII пятилетку, с тем «чтобы иметь четко очерченную ассортиментную линию, чтобы не допустить такого положения дел, когда те или иные фарфоро-фаянсовые изделия не находят сбыта».
Начальник управления развития фарфоро-фаянсовой промышленности В. Папихин предложил начать обновление ассортимента и росписи с организации и расширения художественных лабораторий, ...

«Старинные туркменские ковры в Венгрии». Эта интересная, уникальная экспозиция знакомит с образцами туркменского ковроткачества XVII—XIX веков. Она дает представление об эволюции техники ручного ткачества, о разнообразии и специфике используемого орнамента и цветовой гаммы.





Создатель экспозиции — директор музея Кароль Гомбош — долгие годы посвятил сбору материала и изучению культуры среднеазиатских республик нашей страны. Он автор нескольких книг и многочисленных статей по истории архитектуры, изобразительного, декоративно-прикладного и народного искусства Узбекистана, Туркмении, Таджикистана. По его сценариям снят ряд фильмов, знакомящих широкие круги с искусством нашей страны.
Во вступительной статье к каталогу выставки К. Гомбош рассказывает об истории и путях проникновения туркменских ковров в Венгрию, рассматривает, основываясь на научной методологии, символику орнамента ковров, возводя ее к древним земледельческим культам. Важными являются попытки К. Гомбоша датировать отдельные экспонаты на основе их технологии. Исследовательская и пропагандистская деятельность ...

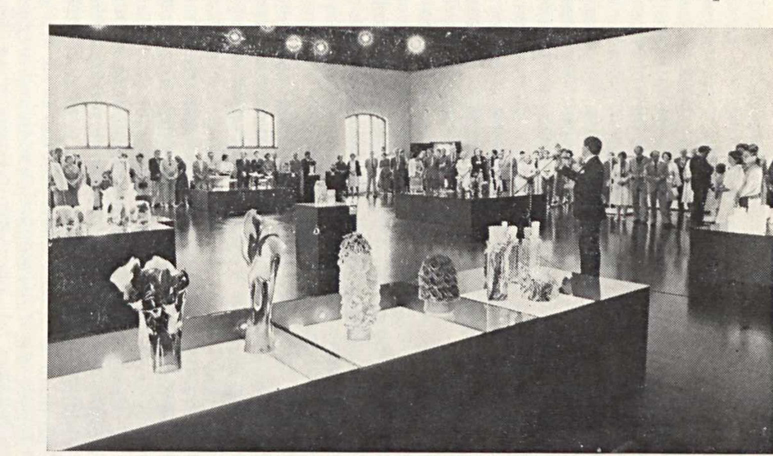
1960-х годов, она была представлена в основном изделиями сувенирного характера, привлекавшими внимание разнообразием форм, декоративной насыщенностью, применением сложных техник обработки металла.
Среди экспонировавшихся на выставке работ многие представляли собой экспериментальные образцы, выполненные по заказам предприятий местной промышленности для последующего их внедрения в массовое производство.
В. Мельник



Выставки

Советское стекло в Финляндии

Выставка «Материал и образ» впервые представляла искусство советского художественного стекла в Финляндии, стране высокого уровня современного стеклоделия.
Советская коллекция авторских произведений из стекла и хрусталя демонстрировала самое характерное, интересное и значительное в развитии стекла за последние два десятилетия. Уже само название выставки подчеркивало главную отличительную особенность советской школы стекла — образное начало, раскрываемое во всем богатстве цветопластических и оптических качеств материала. ...ный накал цвета, широкая гамма образных ощущений, фольклорное начало композиций из гутного стекла и свойственный почти всем работам высокий исполнительский уровень мастерства.
Знаменательным событием было посещение выставки большой группой специалистов — участников Международного комитета стекольных музеев (ICOM), работа которого проходила в Хельсинки с 21 по 26 мая. Специалисты проявили профессиональный интерес к авторским техникам и приемам исполнения. Их интересовал феномен ремесла, уникального способа обработки изделий, захвативших сейчас искусство современного мирового стекла, развивающегося не в условиях производства, а в студиях (studio glass).
Можно без преувеличения сказать, что выставка советского стекла была заметным явлением в художественной жизни Финляндии, а интерес к ней свидетельствовал об интересе к культуре нашей страны.
Л. Казакова



Рисунки народного артиста СССР Б. Н. Ливанова

В музее Художественного театра в день 80-летия со дня рождения Б. Н. Ливанова ожила в его рисунках булгаковская портретная галерея. Пародия литературная явилась нам в рисованных карикату-

ленных также Союзами архитекторов Латвии, Эстонии, Армении.
Смотр свидетельствует о правильной практической направленности работ архитекторов. Во многих представленных работах серьезно решены как композиционно-образные задачи, так и функционально-технические проблемы создания своеобразных и выразительных зданий и комплексов, взаимосвязь с природным окружением и существующей застройкой, национальными традициями.
А. Дубовский

НАШИ ЮБИЛЯРЫ

Советскому Палеху — 60 лет

В декабре, в ясный морозный день, в село Палех съехались гости из столицы и других городов России. Здесь состоялся праздник «60 лет искусству Советского Палеха». Ослепительное зимнее солнце по-праздничному осветило улицы старинного села, его добротные цветные дома, убранные резным кружевом наличников, белоснежную церковь с высокой стройной колокольней. Новые здания школы, мастерских, музея, улицы были украшены лозунгами и приветствиями в честь юбилея.
«При одном упоминании Палеха возникают ассоциации с чем-то до боли родным и близким,— сказал председатель правления Союза художников Российской Федерации С. П. Ткачев на открытии праздника.— Перед мысленным взором предстают возделанные добрыми человеческими руками бесконечные поля, леса и перелески, неоглядные дали, бездонное небо с бегущими по нему облаками, то есть все то, что мы называем исконной Россией, с ее неброской, но такой милой сердцу красотой. И не случайно здесь испокон веков трудились художники... И далекие наши предки, и мастера, которые творят в наши дни на этой земле, впитали и впитывают в себя эту красоту». Ознаменованием *юбилея стала выставка «60 лет искусству Советского Палеха», на которой* широко представлено творчество палешан всех поколений — от зачинателей лаковой миниатюры И. Голикова, И. Баканова, И. Маркичева, Д. Буторина, Н. Зиновьева до активно работающих сейчас мастеров зрелого возраста и молодежи.
Кроме традиционных миниатюр на шкатулках были показаны книжные иллюстрации палешан, ювелирные украшения, изделия из фарфора и панно для интерьеров.
Л. К.

Конференции

К 25-летию совета ВТО по массовым представлениям

Проблемам решения праздничной среды, принципам оформления массовых театрализованных представлений была посвящена выставка, прошедшая в конце прошлого года в Выставочном зале ВТО.
Создатели экспозиции стремились показать широкий тематический диапазон работ художников (здесь были представлены эскизы и макеты к политическим, революционным, спортивным праздникам, карнавалам и традиционным «елкам») и многообразие культурологического подхода к оформлению: художники используют и традиции агитационного искусства 20-х годов (А. Мальков «В сердце не смолкают барабаны двадцатых огненных годов»), и эстетику русского балагана и городского карнавала (Р. Яник «Игры и игрушки»), и формы антивоенных маршей (Ф. Файнштейн «Народы мира против сил империализма и реакции»), и живописные мотивы (работы Б. Кноблока, А. и В. Арефьевых).
Большинство работ показало умение художников радикально и масштабно решать праздничное пространство действия, выразительно разработать цветопластическую концепцию массового представления, найти точные и емкие образы и символы, воздействующие на зрителей.

Фарфоровый завод Ленинграда … где над созданием образцов трудятся лучшие художники и их труд соответственно стимулируется. В. Папихин поставил вопрос о рекламе лучших изделий. ВНИИФ предлагает, например, издать красочный каталог наиболее интересных образцов, который не только бы помог торговле, но позволил обмениваться информацией в масштабах страны.
В выступлении доктора искусствоведения Н. Воронова был поставлен вопрос о соответствии ассортимента выпускаемых массовых фарфоровых изделий покупательскому спросу. «Нам необходимо выпускать массовым тиражом дешевый фарфор, поддающийся автоматизации производства и механизации декорировки. Должна быть и торжественная, праздничная посуда, но выпускаться на небольшом участке производства». Н. Воронов предлагает увеличить сроки выпуска уникальных образцов, проводить эксперименты с ними и просмотры таких сервизов.
Заместитель министра легкой промышленности РСФСР В. Ригин определил основные направления развития фарфоровой промышленности на XII пятилетку.
О современном состоянии производства на Ленинградском фарфоровом заводе рассказала его директор, лауреат Государственной премии СССР З. Метелица.
В дни работы семинара на заводе была организована большая экспозиция изделий фарфоровых заводов страны, где интересные образцы показали художники Дмитровского, Дулевского, Рижского, Ленинградского заводов. Своеобразные формы и роспись в национальном стиле продемонстрировал Ташкентский завод.
Н. Захарова

Выставки

Туркменские ковры — в Венгрии

В декабре 1984 года в Будапеште, в Музее прикладного искусства открылась выставка туркменских ковров … Кароля Гомбоша является ярким примером содружества и взаимосвязи венгерской и советской культур.
К. Ксюндель

Выставка работ косовских выпускников

Лучшие творческие работы, созданные в 70-е — начале 80-х годов выпускниками и преподавателями Косовского техникума народных художественных промыслов имени В. И. Касияна, составили обширную выставку, которая успешно прошла в Ивано-Франковском художественном музее. Более 150 предметов декоративно-прикладного характера, а также живопись и графика подтвердили высокий профессиональный и творческий уровень подготовки будущих мастеров-прикладников.
В истории техникума, существующего с 1939 года, подобная выставка проводилась впервые. Ее декоративно-прикладной раздел был представлен художественной обработкой дерева, керамикой, изделиями из кожи и металла.
Формально - стилистическая сторона подавляющего большинства работ теснейшим образом связана с традициями народного искусства и в первую очередь с теми, что издавна сложились на Гуцульщине. В работах, выполненных из дерева: декоративных и тематических тарелках, шкатулках, вазах, наборах для кухни — наряду с устоявшейся формой сохраняются традиционная орнаментика и приемы обработки поверхности дерева выжиганием, «сухой» резьбой, иногда с применением инкрустации металлом, бисером, перламутром. Показанные на выставке керамические изделия отражают стремление сохранить яркое своеобразие гуцульской расписной посуды с присущей ей бело-зелено-коричнево-желтой цветовой раскладкой, соединив его с поисками современных технологических методов производства. Художественной обработкой кожи и металла занимаются в Косове с середины

Выставка была открыта в финском музее стекла в г. Риихимяки—старом стекольном районе страны (заметим, что города Гусь-Хрустальный и Риихимяки являются городами-побратимами). Музей стекла основан в 1961 году, а здание музея представляет собой старую стекольную фабрику. В 1981 году музей пережил второе рождение. Здание было реконструировано, интерьеры заново оборудованы по проекту Т. Вирккала. В одном из выставочных залов музея, где ежегодно проводится от семи до десяти показов, состоялась наша выставка. Ее экспозиция включала свыше 250 произведений 47 авторов разных поколений. Экспозиция создавалась с учетом представления разных школ и традиций того или иного производства — гусевский хрусталь, неманское стекло, красномайское стекло и т. д.
Финские зрители, специалисты стекольного дела, художники с большим интересом приняли произведения, почувствовали и оценили силу цветопластической выразительности стекла Б. Смирнова, В. Шевченко, В. Муратова, поэтичность образов в бесцветном матовом хрустале Б. Федорова, Л. Юрген, А. Остроумова, современный пульс живописи в стекле Л. Савельевой, драгоценные живописные фактуры ансамблей Д. и Л. Шушкановых, яркий национальный колорит композиций Е. Яновской, хрустальные опусы И. Мачнева.
Художественная концепция финского стекла совсем иная, она основана на строгом рационализме форм, их четкой конструкции, подчеркивании фактурной обработки поверхности бесцветного стекла — так называемое «морозное стекло» (дизайн Т. Вирккала), шероховатая поверхность выдуваемых в деревянную форму изделий (дизайн Т. Сарпанева).
Тем интереснее и неожиданнее явилось для финских зрителей знакомство с нашим стеклом. В рецензиях на выставку в финской прессе отмечались особый эмоциональ-

…в этих рисунках… мастерах. Массивный Станиславский, усмехаясь, буравит нас глазами. Задумчиво и сосредоточенно пощипывает бакенбарды Немирович-Данченко, словно готовясь к прослушиванию «Мертвых душ». А вот и незабвенные секретарши директоров МХАТ. В рабочем синем халате и в тапочках семенит по театру Августа Менежраки (она же Р. К. Таманцева), с острым карандашиком в одной руке и с папкой в другой летит по театру Поликсена Торопецкая (она же О. С. Бокшанская), спеша увековечивать денно и нощно гениальность Аристарха Платоновича.
Их много: И. М. Тарханов с длинной-длинной улыбкой, разделяющей ровно пополам его круглое лицо, О. Л. Книппер, В. В. Лужский. Портрет В. И. Качалова сочетает жесты Барона с обаятельнейшей улыбкой премьера труппы...
Вглядываясь в эти лица: В. Э. Мейерхольда и Л. М. Леонидова, А. П. Кторова и П. В. Массальского, Л. И. Губанова и И. П. Мирошниченко, видя напряженную и заостренную, как грифель карандаша, фигуру О. Н. Ефремова думаешь вовсе не о мастерстве Ливанова-художника, а о том, что в своих рисунках он был подлинным режиссером, превращая каждую модель в живой персонаж увлекательного спектакля под названием: «От Станиславского до наших дней».
Н. Балатова

Московский Дом книги высылает наложенным платежом книгу издательства «Эйбрамс» (США):
Р. Чарльстон. Шедевры из стекла. Ц. 117 р.
Это альбом, содержащий более 100 цветных фотографий замечательных работ из стекла, хранящихся в Корнингском музее стекла (США). Текст и пояснения к фотографиям на английском языке.
Заказы (желательно на почтовых открытках с обязательным указанием вашего индекса) высылайте по адресу: 121019, Москва, просп. Калинина, 26.

Миниатюрный театр костюма

Перед нами удивительная коллекция всевозможных фигур работы Андрея Миллера. Их нельзя отнести к разряду обычной мелкой пластики, а проявление изощренного мастерства умельца — отнюдь не главное в них. Это совсем особая форма творчества, в которой соединились знания исследователя, навыки скульптора, дар миниатюриста и темперамент художника театра, способного увидеть в историческом костюме отражение характера, натуры, типа. Пожалуй, работы Миллера напоминают о своеобразном жанре музея восковых фигур, где с изумительной точностью воспроизводятся образы прославленных персон, личностей различных эпох или героев литературы и сцены. Но «музей» Миллера еще и миниатюрен; уменьшенность фигур, совершенство крошечных деталей как бы повышают их эстетическую ценность, наделяя их утонченным артистизмом и изяществом, затаенным в уменьшенной форме.

Андрей Миллер был кандидатом экономических наук, заведывал сектором в научно-исследовательском институте. Он трагически погиб в 32 года, в авиационной катастрофе. Коллекция фигурок, сохраненная его матерью, свидетельствует о другом круге его жизни, художественном, где он постиг какую-то тайну отношений человека и мира вещей, ему принадлежащих. Можно, конечно, сказать, и с полным основанием, что его влекла история, что все начиналось с детских пластилиновых корабликов русского флота XVII века, что он гордился своим предком Г. Спиридовым, героем Чесменского боя. Не отсюда ли пошло восприятие минувшего как волнующе близкого, своего? Во всяком случае в его зрелых произведениях очевиден эффект присутствия, к какому бы отдаленному времени он ни прикоснулся. Обаяние времени всегда присуще его героям, его постоянное занятие историей налагает на них свою печать, а он занимался и археологией, и реставрацией...

Однако что за неожиданный материал он выбрал, чтобы увековечить образы минувшего? Не мрамор, не бронзу, а нестойкий пластилин, как бы закрепив за своими персонажами ощущение и бренности бытия, и хрупкости преходящего времени, от чего их ценность лишь повышается.

Фольга и бисер, кружево и масляные краски приняли участие в создании этих фигурок. Ведь им, таким маленьким, понадобились безукоризненные и с полнейшей серьезностью выполненные предметы: бинокли, трубки, зонтики и трости, короны и драгоценные подвески. И эта точность, дизайнерская безупречность предмета буквально ошеломляет — не игрушка, не бутафория, не подделка: эти предметы сделаны так ответственно, так серьезно, будто от царственной отделки венца зависит абсолютность власти восточного владыки; как будто этот зонтик должен спасти почтенного джентльмена от лютой бури. А от качества стекол бинокля зависит судьба мужественного путешественника.

Есть особое свойство анимации этих фигурок, оно подвластно лишь театру, когда есть не декор, не антураж, но словно продолжение духовной жизни персонажей. И их деяния, строй мысли и характер поведения находятся в загадочном, а может быть, парадоксальном соответствии не только с предопределением звезд, но и со второй кожей человека, его одеждой.

Вот грозный ассирийский царь, воинственный и могучий. Идеалом той эпохи был человек жестокого, выносливого, крепкого склада. Он в рубахе «канди» с короткими цельнокроеными рукавами, в царском плаще «конасе», богато украшенном бахромой, царский головной убор «кидарис» состоит из войлочной основы с металлическими пластинками и золотой повязкой, украшенной драгоценными камнями и эмалью. И, наконец, борода и волосы, завитые определенным образом.

Вот герои рыцарских романов, знатные дамы Франции, король Филипп IV Красивый, Людовик XI. Все эти платья, именуемые «котт», восточные «сюрко», цельнокроеные, стремительно расширяющиеся книзу, подчеркивают гибкость женских фигур, нежность струящихся линий, очерчивающих затылок, плечи и руки, а горностаевые мантии — царственное великолепие королей.

Как тонко прочувствовано течение моды, вносящей в XV век деформацию женской фигуры: талия под грудью и высокий головной убор с вуалью («эннэн») придают даме эфемерность и легкость неземного существа.

В XVII веке капитан королевских мушкетеров демонстрирует и брутальность костюма, и роскошь отделок. Причуды моды, введенной Людовиком XIII, где в мужском одеянии роль шпаги столь же важна, как и великолепие кружева, прочувствовал Миллер, передавая антураж эпохи, столь дорогой нам благодаря романам Дюма. Прекрасны дамы той эпохи, они величественны, они грациозны. Туго стянуты лифы, топорщатся жесткие манжеты, прически взяты в рамы высоких воротников. А драгоценности — непременные спутники туалета — выполнены так же виртуозно, как те бриллиантовые подвески, из-за которых мушкетеры готовы были пролить кровь, спасая честь своей несчастной королевы.

Вы обнаружите в коллекции императора Петра III, Александра Меншикова, императрицу Елизавету Петровну и Жозефину Богарнэ, Половецкого хана, герцога Альбу, критского воина, Марию Стюарт и арабскую танцовщицу.

И совершенно особо стоит маленькая группа персонажей Жюль Верна. Скромные, благородные, мужественные, они и путешественники, и любители спорта, за ними стоит новая эпоха, вполне деловитая и деловая. Но Жюль Верн открывает перед ней романтические перспективы, и духу его приключений сохраняют верность герои Миллера. В их демократизированной одежде с ее утилитарностью ощутима готовность к путешествиям на край света. Миллер выполнил и стоячие крахмальные съемные воротники, и сафари для тропиков; укороченные брюки с гетрами и костюмы-тройки, столь прочно прижившиеся в гардеробе мужчин вплоть до наших дней. И, конечно, бинокли, и, конечно, трубки и трости — те как бы и несущественные детали, но столь многозначащие акценты в антураже эпохи.

Рассматривать все это бесконечно интересно; чувство истории, которым был одарен мастер, не может не волновать, а эстетическое совершенство фигурок говорит о том, что мы встретились с дарованием сложившимся, точным, редкого свойства.

«Я познакомился с целой серией маленьких раскрашенных скульптурок А. Б. Миллера. Несмотря на то что Миллер — инженер и считается, так сказать, любителем, скульптурки эти говорят о том, что по существу он профессионал. Его работы не только грамотны, но и по-настоящему артистичны. Мне кажется, что нужно найти место для их постоянной экспозиции. Вероятнее всего, в Бахрушинском музее». Этот отзыв принадлежит Сергею Владимировичу Образцову.

Л. Жигимонт








ISSN 0130—3031

Декоративное искусство СССР

журнал современной практики,
теории и истории
монументального и декоративного
искусства,
художественной промышленности
и народного творчества,
художественного проектирования
и дизайна

Ежемесячный журнал
Союза художников СССР, № 6 (331). 1985
Основан в 1957 году

В номере:

1 *50 лет Московского Метрополитена*
Вадим Полевой Вчера и сегодня московского метро. Размышления пассажира

8 *К 70-летию Великого Октября*
Аделя Сафарова Плодородие земли Молдавской

19 *Профили*
Григорий Островский Эксперименты в стекле

21—22, 44 *Мнения, суждения, споры*
Михаил Эпштейн Реалогия — наука о вещах

23 *Выставки*
Нина Василевская Ленинградская ювелирная пластика

26—27 *Ракурсы*
И. Соломыкова Роспись по фарфору Ильзе Лепиксон
И. Капшина Гротеск в керамике

28 *Конференции, симпозиумы, встречи*
Кирилл Макаров Проблемы современной мозаики (I Международный симпозиум в Трире)

29
«Пушкинский альманах ДИ»
Юрий Лотман Об альманахах пушкинской поры (вместо напутствия)
Дмитрий Швидковский Город София
Лев Смирнов Облик поэта
Григорий Каганов «Какой город! Какая река!»
Лада Вуич «Крики Петербурга»
Евгения Завадская Зримое слово
Ольга Авилова Пушкинская эпоха домашнего альбома
Елена Зименко «Пушкин в портретах»

43, 45 *Рецензии*

46—47 *Газета ДИ*

48 *Страница коллекционера*
Лидия Жигимонт Миниатюрный театр костюма

Издательство
«Советский художник»
125319 Москва,
ул. Черняховского, 4а

Адрес редакции
журнала: 103009
Москва, К-9, ул. Горького, 9
Тел. 229-19-10, 229-68-45

Сдано в набор 8.04.85
Подписано в печать 7.05.85
А03707
Формат 70×90 1/8
Бумага мелованная
Высокая печать
Бумажных листов 3
Печатных листов 6
Условных печатных листов 7,02
Учетно-издательских
листов 10,340
Тираж 35 000. Заказ 2649
Индекс 70240
Цена 1 р. 30 коп.
Московская типография № 5
«Союзполиграфпрома» при
Государственном
комитете СССР
по делам издательств,
полиграфии и книжной
торговли.
129243, Москва, Мало-
Московская, 21

«Деко...ивное искусство СССР», № 6, 1985 г., 1—48.